شمیم حنفی
کہانی کے پانچ رنگ
مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی

کہانی کے پانچ رنگ

شمیم حنفی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

صدر دفتر:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ جامعہ نگر۔ نئی دہلی 110025

شاخیں:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ اردو بازار۔ دہلی 110006

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ پرنس بلڈنگ۔ بمبئی 400003

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ یونی ورسٹی مارکیٹ۔ علی گڑھ 202001

پہلی بار: دسمبر ۱۹۸۳ء   تعداد 750   قیمت: 24/

لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس۔ دریا گنج۔ نئی دہلی میں طبع ہوئی

ترتیب

کہانی کے پانچ رنگ
چار

بلراج مینرا کے نام

پیش لفظ

پچھلے سات آٹھ برسوں میں اُردو فکشن کے مختلف اسالیب اور مسائل پر میں نے جو مضامین لکھے تھے، یہ کتاب ان کا ایک مختصر انتخاب ہے؛ اس میں پریم چند سے متعلق مضمون جامعہ ملیہ اسلامیہ کے فکشن سیمینار اور یلدرم سے متعلق مضمون شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے یلدرم سیمینار کے لیے لکھا گیا تھا —— باقی سب بلراج مین را کی ترغیب و تقاضے پر . . .

کہانی کے یہ پانچ رنگ چھ، سات، آٹھ، دس بھی ہو سکتے تھے؛ میں خود بھی چاہتا تھا کہ کم سے کم عزیز احمد، بیدی، کرشن چندر، عصمت اور غلام عباس کے بارے میں وقتاً فوقتاً جو باتیں ذہن میں آتی رہی ہیں، انھیں ریکارڈ کر لوں مگر اس میں دو دقتیں تھیں: ایک تو یہ کہ اس کام میں خاصا وقت لگتا اور دوسری اور فی الحال سب سے بڑی مجبوری یہ تھی کہ کتاب کا حجم بہت بڑھ جاتا —— اس کے علاوہ نئی کہانی کے مسائل اور نئے کہانی کاروں سے متعلق جو تحریریں موجود ہیں، انھیں بھی میں نے اگلی کتاب منٹو کے بعد کے لیے چھوڑ دیا ہے۔

آدمی کی طرح کہانیاں بھی مجھے وہی اچھی لگتی ہیں جن میں سب کا سب یکسر نیا نہ ہو: نئی رتوں میں پرانے پن کی مہک کسی نہ کسی

شکل میں زندہ رہتی ہے، کبھی فیضان کا ایک وسیلہ بن کر اور کبھی ایک ضد کی صورت؛ ذاتی ترجیحات کی بات اور ہے لیکن میں اپنے وجدان میں اتنی لچک ضرور پاتا ہوں کہ مختلف قسم کی تحریروں اور تجربات سے اُس کا ایک رشتہ قائم ہو سکے؛ ظاہر ہے کہ تمام رشتے اپنے استحکام اور تنظیم کے اعتبار سے یکساں نہیں ہوتے . . .

اس کتاب میں پریم چند سے متعلق مضمون اچھا ہے یا بُرا، اس کے بارے میں تو میں نے سوچا نہیں؛ ہاں مضمون کی اشاعت پر ہند و پاک کے بعض ادیبوں اور رسائل نے جس ردِّ عمل کا اظہار کیا، اُس کی بابت ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے: عام طور پر یہ کہا گیا کہ اس مضمون میں پریم چند کو سرے سے رد کیا گیا ہے؛ اِدھر مضمون پورا کرنے کے بعد یہی بات جو میں نے سوچی تھی، یہ تھی کہ پریم چند کے سچّے اعتراف کی بنیاد اُن کی بصیرت کا وہ زاویہ فراہم کرتی ہے جسے اس مضمون میں پریم چند کے تیسرے موڑ سے تعبیر کیا گیا ہے۔

اس کتاب کے مضامین مختلف اوقات میں لکھے گئے تھے اور مختلف ذہنی و حسّی کیفیات کے ساتھ؛ میں نہ تو اپنے حواس کی ڈائری رکھتا ہوں نہ ہی کسی ایسے ذہنی تعصب سے مجھے مناسبت رہی ہے جو مستقل ہو؛ دُنیا اور اس کے رنگ ہر آن بدلتے رہتے ہیں، پھر اس ناچیز کی کیا بساط؛ یہ ضرور ہے کہ میرے ذہنی رویے جب بھی کسی تبدیلی کی ضرورت سے دوچار ہوئے، حسبِ توفیق و استطاعت میں نے اس ضرورت کا تجزیہ کیا اور کوئی بھی تبدیلی بغیر سوچے سمجھے قبول نہیں کی؛ چنانچہ ان مضامین میں اگر کہیں موقف بدلا ہے تو اسے اس تبدیلی کا نتیجہ سمجھنا چاہیئے؛ پھر بھی، میرا خیال ہے کہ ان مضامین میں موضوعات و مسائل کے اختلافات کے باوجود، ایک داخلی ربط دیکھا جا سکتا ہے؛ اسی لیے، کتاب کے ابتدائیہ کی شکل میں، زوال پرستی کے سوال پر اُس مذاکرے کا ترجمہ بھی شامل کیا گیا ہے جس میں سارتر کے ساتھ ارنسٹ فشر، ایڈورڈ گولڈ اسٹکر اور رطان کندیرا شریک ہوئے تھے؛ یہ ترجمہ شعور کی دوسری کتاب میں میں نے شایع کیا تھا؛ ہر چند کہ واقعہ پُرانا ہے مگر اس کی معنویت ابھی ختم نہیں ہوئی ——— منٹو، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور یلدرم پر مضامین کے پس منظر میں اس مذاکرے کی معنویت مجھ پر یہ کتاب ترتیب دیتے وقت مزید روشن ہوئی؛ یہی احساس یہاں اس مذاکرے کی شمولیت کا جواز ہے . . .

کتاب کی اشاعت کے لیے مکتبہ جامعہ کے جنرل منیجر جناب شاہد علی خاں کا شکرگزار ہوں۔
کتابت کی تصحیح کی زحمت عبدُ المغنی نے اُٹھائی ——— ان کا ممنون ہوں کہ یہ کام میرے بس کا کبھی نہیں رہا۔

——— شمیم حنفی

کہانی کے پانچ رنگ
سات

ابتدائیہ

زوال پرستی کے سوال پر ایک مذاکرہ

ژاں پال سارتر
ارنسٹ فشر
ایڈورڈ گولڈ اسٹکر
میلان کندیرا

ادیب اپنی تخلیق کو کسی بھی صورت میں ذریعہ نہیں سمجھتا۔ اس کی تخلیق آپ اپنا مقصد ہے۔ خود ادیب کے لیے اور دوسروں کے لیے اس کی تخلیق ایک ذریعہ ہونے سے اس قدر دور ہوتی ہے کہ وہ اس کے وجود کی خاطر اپنے وجود کو قربان کرنے پر آمادہ ہو جاتا ہے، جب بھی ایسی کوئی صورت آن پڑے۔

——— مارکس

سیاست داں اپنے عہد کے آرٹ کو ایک مخصوص ثقافتی کائنات میں تبدیل کرنے کے لیے دباؤ ڈالتا ہے۔ یہ ایک سیاسی سرگرمی ہے۔ فن کی قدر شناسی نہیں ہے۔ اگر وہ ثقافتی دنیا، جس کے لیے ہم جد و جہد کر رہے ہیں، ایک زندہ اور لازمی صداقت ہے تو اس کا اظہار ناقابلِ مزاحمت ہے۔ اسے خود بخود اپنے فن کار مل جائیں گے۔ اگر سیاسی دباؤ کے باوصف اسے اپنے فن کار نہیں ملتے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم ایک نقلی ثقافتی دنیا، ایک معجون مرکب، اور ایک ادنیٰ سطحیت زدہ کاغذی آدرش کا نام سے الجھے ہوئے ہیں۔

——— گرامچی

ہندوستان کے ترقی پسند ادیب ہمارے اتارے ہوئے کپڑے پہن رہے ہیں!

——— روسی ادیبوں کے ایک حلقے کی صدائے گم گشتہ، پنڈت سندر لال سے ایک گفتگو کے دوران۔

کہانی وکہ باپجر رنگ
آبکا

ژاں پال سارتر :

میں زوال پرستی کے موضوع پر بڑی خوشی سے گفتگو کروں گا ــــــــ لیکن، پہلے میں وہ غلط فہمیاں جو آپ سب میں نہیں بلکہ ہمارے چند کمیونسٹ دوستوں میں پھیلی ہوئی ہیں، رفع کر دینی چاہئیں۔ میرا اشارہ کچھ سوویت مصنّفوں کی جانب ہے جنھوں نے پچھلے برس لینن گراڈ کے مقام پر یورپین ادیبوں کی کانفرنس میں سرمایہ دار ملکوں کے فن میں زوال پرستی کے سوال پر بحث کی تھی۔ میں اس بات کی وضاحت کرنا چاہوں گا کہ زوال پرستی کا تصور ہمارے کام میں آخر کیوں زبردست مسئلے پیدا کر دیتا ہے۔ دراصل، ضروری ہے کہ اس مسئلے پر بہت سنجیدگی سے غور کیا جائے۔ ہمیں اسے ٹالنا نہیں چاہیے۔ آپ نے بہت ٹھیک کہا کہ چیکوسلواکیہ عظیم ثقافتی روایات اور مارکسی افکار کا نقطۂ اتصال ہے۔ اس طرح یہاں ہمارے لیے یہ ممکن ہو سکے گا کہ زوال پرستی جو کردار ادا کر سکتی ہے ہم اس کا تعین کریں۔ مغرب میں ایسے لوگ بھی ہیں جو انفرادی یا اجتماعی سطح پر اس نوع کی جستجو میں مصروف ہیں ــــــــ یہ لوگ ریڈیکل دانشور ہیں، اشتراکی ہوں یا نہ ہوں۔ اس کی بہت ساری قیاسی مثالوں میں سے میں یہاں اپنی ہی مثال پیش کرتا ہوں۔

میرا جنم ۱۹۰۵ء میں ہوا۔ میری پرداخت میرے دادا کے ہاتھوں ہوئی جو ایک پروفیسر تھے اور ایسے بہتیرے خیالات رکھتے تھے جنھیں انیسویں صدی میں قبول عام کی سند حاصل تھی۔ میری نشو و نما ایک ایسی دنیا میں ہوئی جس پر علامت پرستی کے ادب اور فن برائے فن کے تصور کا غلبہ تھا۔ مغربی فلسفے کے وہ تمام افکار جن کا میں نے مطالعہ کیا تھا، میں نے قبول کر لیے۔ لیکن رفتہ رفتہ میں اس کلچر سے لاتعلق ہوتا گیا اگرچہ اس کے بعض مخصوص عناصر میں نے اب تک محفوظ رکھے ہیں۔ اس طرح، دھیرے دھیرے، ان تمام باتوں کے ساتھ جو میں نے اس وقت تک سیکھی تھیں، میں مارکسزم تک آیا۔ دوسری باتوں کے علاوہ، میرا خیال ہے کہ یہ میرا فرائڈ، کافکا اور جوائس (یہاں یہ تین نام میں نے اس وجہ سے لیے ہیں کہ لینن گراڈ میں سب سے زیادہ ذکر انہی کا ہوا تھا) کا مطالعہ تھا جس نے مجھے مارکسزم تک پہنچایا۔ لیکن جب کچھ مشرقی (مشرقی یورپ کے) دانشور لینن گراڈ میں بلا تفریق ان تینوں کو زوال پرست کہہ کر صرف اس لیے مطعون کرتے ہیں کہ ان کا تعلق ایک زوال پرست معاشرے سے تھا، تو مجھے یہ خیال آتا ہے کہ میرا اپنا ثقافتی پس منظر بھی (اس زاویۂ نظر سے) "غیر قانونی" ہے اور یہ کہ مجھے اپنے سوویت دوستوں سے اس امر کے پیش نظر معذرت طلب ہونا چاہیے کہ میں نے ان تینوں مصنّفوں کا مطالعہ کیا ہے، ان کی شناخت کی ہے اور انھیں پسند کیا ہے۔ مثال کے طور پر، جب کچھ حضرات جوائس پر زوال پرستی کے تصور کا اطلاق کرتے ہیں تو ان کی تنقید، ایسے لوگوں کے لیے جنھوں نے جوائس کو نہیں پڑھا ہے، ایک رسوماتی نوعیت کی حامل ہو جاتی ہے۔ فی الوقت جو بات اہم ہے، اصلاً یہ نہیں ہے کہ زوال پرستی کے مسئلے کا گہرائی کے ساتھ جائزہ لیا جائے، بلکہ یہ ہے کہ ایک سوچے سمجھے نقطۂ نظر سے اس کا تجزیہ کیا جائے۔ لیکن وہ لوگ جنھوں نے زوال پرستی کا سوال اٹھایا ہے ــــــــ مغرب کے وہ ادیب جو وہاں مدعو کیے گئے ہیں ــــــــ اپنی افادیت کھو بیٹھے ہیں۔ ایسا اس لیے ہے کہ یہ لوگ پہلے ہی یہ کوشش کر چکے ہیں کہ ان مصنّفوں میں ان تمام عناصر کو جو بورژوا قرار دیے جا سکیں اور ان تمام باتوں کو جو ایک سوشلسٹ سماج میں قابلِ قبول نہ ہو سکیں، سرے سے ختم کر دیا جائے! انھوں نے ایک طرف تو یہ کچھ کیا ہے اور دوسری طرف بیک وقت ان کی معنویت کو قائم رکھنے

کی کوشش بھی کی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ معنویت آج ہم سب کے لیے بہت قیمتی ہے۔

میں نہیں سمجھتا کہ مغرب کے ترقی پسند ادیبوں نے پروست، اور کافکا جیسے چند مصنفوں کے مطالعے کی وجہ سے کوئی مخصوص بیماری پکڑلی ہے۔ اس کے برعکس، واقعہ یہ ہے کہ چاہے وہ ترقی پسند ہوں یا مارکسی، ان ادیبوں کا مطالعہ کرنے کے باوصف بلکہ اسی کے سبب وہ اس بحث کو چلانے کا حق رکھتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان ادیبوں کا سارا لکھا جو کچھا ہم آنکھیں بند کرکے سچ مان لیتے ہیں، نہ ہی اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی سچا مارکسی ہمیں یہ بتانے سے قاصر ہے کہ ان مصنفوں کا مطالعہ کسی دوسرے نقطۂ نظر سے کیونکر کیا جائے۔ اس کے برخلاف متذکرہ واقعے سے یہ حقیقت ثابت ہوتی ہے کہ (متنوع افکار کا) ایک ناگزیر امتزاج اختلافات اور بحث مباحثے ہی کے نتیجے میں سامنے آسکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اگر ہم واقعی یہ سمجھتے ہیں کہ اینٹی مارکسسٹ بورژوا کے مقابل خود مارکسیوں میں بھی سوچ بچار کی استعداد رکھنے والے لوگ موجود ہیں تو اپنی گفتگو میں ہمیں ایسے لوگوں کو مسترد نہیں کرنا چاہیے جن کی ترجمانی میں کر رہا ہوں۔ سوچ بچار کی استعداد رکھنے والوں سے میری مراد ان لوگوں سے ہے جو اسی بورژوا کلچر کی پیداوار ہیں، ہرچند کہ اس کے مخالف بھی ہیں۔

میرا خیال ہے کہ اب آگے بڑھنے سے پہلے ہم تمیاسا زوال پرستی کے تصور کو مسترد کردیں۔ یہ تو بین ہے کہ زوال پرستی کا ایک اپنا وجود رہا ہے۔ سلطنت روما کے خاتمے پر ایک دور تھا جب صرف اس سبب سے فن کی زوال پرستی پر گفتگو کی جا سکتی تھی کہ فن کی تخلیق کرنے والے فن کے تکنیکی ارتقا کے ایک مخصوص تصور میں بند پڑے تھے۔ اس عہد کے بڑے بڑے سنگ تراش اپنے پیش روؤں کی تکنیکی مہارت تک رسائی سے قاصر تھے۔ ان کا کہنا یہ تھا کہ "میں ایک آدمی کا بت بنا سکتا ہوں گھوڑے کا پیکر تراش سکتا ہوں مگر یہ نہیں جانتا کہ آدمی کو اس گھوڑے پر سوار کیسے کیا جائے ؟" یہ سب کچھ مربوط ہے طبقوں میں بٹے ہوئے معاشرے سے نیز اس معاشرے کی اس معذوری سے کہ وہ کچھ نیا تخلیق کرنے کے قابل نہیں رہ گیا۔ زوال پرستی کے تصور کی تعریف اور اس تعریف کا اطلاق صرف ایک خالص فنی بنیاد پر کیا جا سکتا ہے۔ اس سوال کا کہ "کیا فن زوال پرست ہوسکتا ہے ؟"، میں یہ جواب دوں گا کہ ہاں، ہوسکتا ہے۔ لیکن صرف اس صورت میں جب ہم اسے صرف اسی کے فنی معیار پر پرکھیں۔ اگر ہم جوائس، کافکا اور پکاسو کو زوال پرست ثابت کرنا چاہتے ہیں تو اس کے لیے ہمیں اصلاً انہی کے کارناموں کو بنیاد بنانا پڑے گا۔ صرف اسی صورت میں —— اور مارکسیوں کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے —— ہم تاریخ کے سیاق اور معاشرے کے عالمی ڈھانچوں کو نظر میں رکھتے ہوئے یہ سمجھ سکیں گے کہ اس مظہر کی نمود کیونکر ہوئی ؟

اس طریق کار کا اطلاق اگر ہم کسی مخصوص مصنف یا کسی مخصوص عہد پر کریں تو یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ زوال پرستی کا تصور شاذ ہی معنویت کا حامل ہوتا ہے۔ یہ کہنا کہ وہ مصنف جن کی ہم بات کر رہے ہیں محض اس واسطے زوال پرست ہیں کہ ان کا ربط ایک زوال پرست معاشرے سے تھا گھوڑے کے آگے گاڑی جوتنے کے مترادف ہے، کیونکہ روز بہ روز ہم پر یہ حقیقت زیادہ سے زیادہ روشن ہوتی جارہی ہے کہ سرمایہ داری ایک طاقت ور زندہ ہے۔ کیا ہم سچائی کے ساتھ یہ کہہ سکتے ہیں کہ سرمایہ داری دیوالیہ ہے۔ میں تو نہیں کہہ سکتا۔ ہمیں یہ سوال اور آگے بڑھ کر سمجھنا ہوگا۔ اس واضح بنیاد پر سرمایہ داری کا خاتمہ یقینی ہے کہ قوتِ خرید کے زوال اور زائد پیداوار کے مابین فی نفسہ ایک تضاد موجود ہے۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ اوقاف نے خود کو حالات کے مطابق ڈھال لیا ہے اور یہ کہ ان کا وجود قائم ہے۔ سرمایہ داری آج بھی مجھے اتنی ہی غیر انسانی اور ذلیل نظر آتی ہے جیسی کہ پہلے تھی، لیکن اگر ہم انیسویں صدی کی "خاندانی سرمایہ داری" سے اس کا موازنہ کریں تو میرے نزدیک اسے زوال پرست کہنے کا کوئی جواز باقی نہیں رہ جاتا۔ میں یہ تو کبھی نہ کہوں گا کہ سائنسی مارکسیت محض اس

ژاں پال سارتر :

میں زوال پرستی کے موضوع پر بڑی خوشی سے گفتگو کروں گا ——— لیکن، پہلے ہی وہ غلط فہمیاں جو آپ سب میں نہیں بلکہ ہمارے چند کمیونسٹ دوستوں میں پھیلی ہوئی ہیں، رفع کر دینی چاہئیں۔ میرا اشارہ کچھ سوویت مصنّفوں کی جانب ہے جنھوں نے پچھلے برس لینن گراڈ کے مقام پر یورپین ادیبوں کی کانفرنس میں سرمایہ دار ملکوں کے فن میں زوال پرستی کے سوال پر بحث کی تھی۔ میں اس بات کی وضاحت کرنا چاہوں گا کہ زوال پرستی کا تصور ہمارے کام میں آخر کیوں زبردست مسئلے پیدا کر دیتا ہے۔ دراصل یہ ضروری ہے کہ اس مسئلے پر بہت سنجیدگی سے غور کیا جائے۔ ہمیں اسے ٹالنا نہیں چاہیے۔ آپ نے بہت صحیح کہا کہ چیکوسلواکیہ عظیم ثقافتی روایات اور مارکسی افکار کا نقطۂ اتصال ہے۔ اس طرح یہاں ہمارے لیے یہ ممکن ہو سکے گا کہ زوال پرستی جو کردار ادا کر سکتی ہے ہم اس کا تعین کریں۔ مغرب میں ایسے لوگ بھی ہیں جو انفرادی یا اجتماعی سطح پر اس نوع کی جستجو میں مصروف ہیں ——— یہ لوگ ریڈیکل دانشور ہیں، اشتراکی ہوں یا نہ ہوں۔ اس کی بہت ساری قیاسی مثالوں میں سے میں یہاں اپنی ہی مثال پیش کرتا ہوں۔

میرا جنم ۱۹۰۵ء میں ہوا۔ میری پرداخت میرے دادا کے ہاتھوں ہوئی جو ایک پروفیسر تھے اور ایسے بہت سے خیالات رکھتے تھے جنھیں انیسویں صدی میں قبول عام کی سند حاصل تھی۔ میری نشو و نما ایک ایسی دنیا میں ہوئی جس پر علامت پرستی کے ادب اور فن برائے فن کے تصور کا غلبہ تھا۔ مغربی فلسفے کے وہ تمام افکار جن کا میں نے مطالعہ کیا تھا، میں نے قبول کر لیے۔ لیکن رفتہ رفتہ میں اس کلچر سے لاتعلق ہوتا گیا گرچہ اس کے بعض مخصوص عناصر میں نے اب تک محفوظ رکھے ہیں۔ اس طرح، دھیرے دھیرے، ان تمام باتوں کے ساتھ جو میں نے اس وقت تک سیکھی تھیں، میں مارکسزم تک آیا۔ دوسری باتوں کے علاوہ، میرا خیال ہے کہ یہ میر افرائڈ، کافکا اور جوائس (یہاں تینوں نام میں نے اس وجہ سے لیے ہیں کہ لینن گراڈ میں سب سے زیادہ ذکر انہی کا ہوا تھا) کا مطالعہ تھا جس نے مجھے مارکسزم تک پہنچایا۔ لیکن جب کچھ مشرقی (مشرقی یورپ کے) دانشور لینن گراڈ میں بلا تفریق ان تینوں کو زوال پرست کہہ کر صرف اس لیے مطعون کرتے ہیں کہ ان کا تعلق ایک زوال پرست معاشرے سے تھا، تو مجھے یہ خیال آتا ہے کہ میرا اپنا ثقافتی پس منظر بھی (اس زاویۂ نظر سے) "غیر قانونی" ہے اور یہ کہ مجھے اپنے سوویت دوستوں سے اس امر کے پیش نظر معذرت طلب ہونا چاہیے کہ میں نے ان تینوں مصنّفوں کا مطالعہ کیا ہے، ان کی شناخت کی ہے اور انھیں پسند کیا ہے۔ مثال کے طور پر، جب کچھ حضرات جوائس پر زوال پرستی کے تصور کا اطلاق کرتے ہیں تو ان کی تنقید، ایسے لوگوں کے لیے جنھوں نے جوائس کو نہیں پڑھا ہے، ایک رسوماتی نوعیت کی حامل ہو جاتی ہے۔ فی الوقت جو بات اہم ہے، اصلاً یہ نہیں ہے کہ زوال پرستی کے مسئلے کا گہرائی کے ساتھ جائزہ لیا جائے، بلکہ یہ ہے کہ ایک سوچے سمجھے نقطۂ نظر سے اس کا تجزیہ کیا جائے۔ لیکن وہ لوگ جنھوں نے زوال پرستی کا سوال اٹھایا ہے ——— مغرب کے وہ ادیب جو وہاں مدعو کیے گئے ہیں ——— اپنی افادیت کھو بیٹھے ہیں۔ ایسا اس لیے ہے کہ یہ لوگ پہلے ہی یہ کوشش کر چکے ہیں کہ ان مصنّفوں میں ان تمام عناصر کو جو بورژوا قرار دیے جا سکیں اور ان تمام باتوں کو جو ایک سوشلسٹ سماج میں قابل قبول نہ ہو سکیں، سرے سے ختم کر دیا جائے! انھوں نے ایک طرف تو یہ کچھ کیا ہے اور دوسری طرف بیک وقت ان کی معنویت کو قائم رکھنے

کی کوشش بھی کی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ معنویت آج ہم سب کے لیے بہت قیمتی ہے۔

میں نہیں سمجھتا کہ مغرب کے ترقی پسند ادیبوں نے پروست، اور کافکا جیسے چند مصنفوں کے مطالعے کی وجہ سے کوئی مخصوص بیماری پکڑلی ہے۔ اس کے برعکس، واقعہ یہ ہے کہ چاہے وہ ترقی پسند ہوں یا مارکسی، ان ادیبوں کا مطالعہ کرنے کے باوصف بلکہ اسی کے سبب وہ اس بحث کو چلانے کا حق رکھتے ہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان ادیبوں کا سارا لکھا جو کچھا ہم آنکھیں بند کرکے سچ مان لیتے ہیں، نہ ہی اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی سچا مارکسی ہمیں یہ بتانے سے قاصر ہے کہ ان مصنفوں کا مطالعہ کسی دوسرے نقطۂ نظر سے کیونکر کیا جائے۔ اس کے برخلاف متذکرہ واقعے سے یہ حقیقت ثابت ہوتی ہے کہ (متنوع افکار کا) ایک ناگزیر امتزاج اختلافات اور بحث مباحثے ہی کے نتیجے میں سامنے آسکتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ اگر ہم واقعی یہ سمجھتے ہیں کہ اینٹی مارکسسٹ بورژوا کے مقابل خود مارکسیوں میں بھی سوچ بچار کی استعداد رکھنے والے لوگ موجود ہیں تو اپنی گفتگو میں ہمیں ایسے لوگوں کو مسترد نہیں کرنا چاہیے جن کی ترجمانی میں کر رہا ہوں۔ سوچ بچار کی استعداد رکھنے والوں سے میری مُراد ان لوگوں سے ہے جو اسی بورژوا کلچر کی پیداوار ہیں، ہر چند کہ اس کے مخالف بھی ہیں۔

میرا خیال ہے کہ اب آگے بڑھنے سے پہلے ہم قیاساً زوال پرستی کے تصور کو مسترد کر دیں۔ یہ تو بیّن ہے کہ زوال پرستی کا ایک اپنا وجود رہا ہے۔ سلطنت روما کے خاتمے پر ایک دور تھا جب صرف اس سبب سے فن کی زوال پرستی پر گفتگو کی جا سکتی تھی کہ فن کی تخلیق کرنے والے فن کے ہئیتی ارتقا کے ایک مخصوص تصور میں بند پڑے تھے۔ اس عہد کے بڑے بڑے سنگ تراش اپنے پیش روؤں کی تکنیکی مہارت تک رسائی سے قاصر تھے۔ ان کا کہنا یہ تھا کہ "میں ایک آدمی کا بُت بنا سکتا ہوں گھوڑے کا پیکر تراش سکتا ہوں مگر یہ نہیں جانتا کہ آدمی کو اس گھوڑے پر سوار کیسے کیا جائے؟" یہ سب کچھ مربوط ہے طبقوں میں بٹے ہوئے معاشرے سے نیز اس معاشرے کی اس معذوری سے کہ وہ کچھ نیا تخلیق کرنے کے قابل نہیں رہ گیا۔ زوال پرستی کے تصور کی تعریف اور اس تعریف کا اطلاق صرف ایک خالص فنی بنیاد پر کیا جا سکتا ہے۔ اس سوال کا کہ "کیا فن زوال پرست ہوسکتا ہے؟" میں یہ جواب دوں گا کہ ہاں، ہوسکتا ہے۔ لیکن صرف اس صورت میں جب ہم اسے صرف اسی کے فنی معیار پر پرکھیں۔ اگر ہم جوائس، کافکا اور پکاسو کو زوال پرست ثابت کرنا چاہتے ہیں تو اس کے لیے ہمیں اصلاً انہی کے کارناموں کو بنیاد بنانا پڑے گا۔ صرف اسی صورت میں ——— اور مارکسیوں کا سب سے بڑا مسئلہ یہی ہے ——— ہم تاریخ کے سیاق اور معاشرے کے عالمی ڈھانچوں کو نظر میں رکھتے ہوئے یہ سمجھ سکیں گے کہ اس مظہر کی نمود کیونکر ہوئی؟

اس طریقِ کار کا اطلاق اگر ہم کسی مخصوص مصنف یا کسی مخصوص عہد پر کریں تو یہ بات صاف ہوجاتی ہے کہ زوال پرستی کا تصور شاذ ہی معنویت کا حامل ہوتا ہے۔ یہ کہنا کہ وہ مصنف جن کی ہم بات کر رہے ہیں محض اس واسطے زوال پرست ہیں کہ ان کا ربط ایک زوال پرست معاشرے سے تھا گھوڑے کے آگے گاڑی جوتنے کے مترادف ہے، کیونکہ روز بہ روز ہم پر یہ حقیقت زیادہ سے زیادہ روشن ہوتی جا رہی ہے کہ سرمایہ داری ایک طاقت ور درندہ ہے۔ کیا ہم سچائی کے ساتھ یہ کہہ سکتے ہیں کہ سرمایہ داری دیوالیہ ہے۔ میں تو نہیں کہہ سکتا۔ ہمیں یہ سوال اور آگے بڑھ کر سمجھنا ہوگا۔ اس واضح بنیاد پر سرمایہ داری کا خاتمہ یقینی ہے کہ قوتِ خرید کے زوال اور زائد پیداوار کے مابین فی نفسہ ایک تضاد موجود ہے۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ اوقاف نے خود کو حالات کے مطابق ڈھال لیا ہے اور یہ کہ ان کا وجود قائم ہے۔ سرمایہ داری آج بھی مجھے اتنی ہی غیر انسانی اور ذلیل نظر آتی ہے جیسی کہ پہلے تھی، لیکن اگر ہم انیسویں صدی کی "خاندانی سرمایہ داری" سے اس کا موازنہ کریں تو میرے نزدیک اسے زوال پرست کہنے کا کوئی جواز باقی نہیں رہ جاتا۔ میں یہ تو کبھی نہ کہوں گا کہ سائنسی مارکسیت محض اس

منصوبہ بند طریقِ کار کے باعث ناکام ہوئی جسے سوشلسٹ ملکوں نے شخصیت پرستی کے دور میں اختیار کر رکھا تھا۔ اس کی بجائے، میں یہ کہوں گا کہ اس میں کج رائی پیدا کر دی گئی، اسے ادعائی بنا دیا گیا۔ یہاں بغیر کسی جواز کے "زوال پرستی" کی اصطلاح کا استعمال کوئی کیوں کرے؟ کیا صرف اس لیے کہ بعض حالات میں، یا بعض اشخاص میں، یا بعض حلقوں میں چند مخصوص علمی اور سیاسی اسباب کے تحت مارکسیت اپنا دم خم کھو بیٹھی ہے؟ بہت سے ایسے علاقے بھی ہیں جہاں اسے اُبھرنے کا موقع ملا ہے۔ دوسرے افراد بھی ہیں جنھوں نے اسے ترقی دی ہے اور یہ بات طے ہے کہ اس کی طاقت میں روز بہ روز اضافہ ہو رہا ہے۔ رومن آرٹ کے زوال سے جس کا مفہوم زوال مطلق تھا، اس کا کوئی تعلق نہیں۔ رومن آرٹ کے کھنڈروں پر وحشیانہ (barbaric) آرٹ کو فروغ حاصل ہوا لیکن یہاں بھی اس معاملے سے کلی تشابہ کا کوئی پہلو نہیں نکلتا۔ اسی لیے میں یہ مشورہ دوں گا کہ مشرق و مغرب کے درمیان بحث سے زوال پرستی کے تصور کو باضابطہ طور پر خارج کر دیا جائے اور اسے صرف ان موقعوں پر استعمال کیا جائے جہاں فنی زوال پرستی کی واقعتہً تصدیق کی جا چکی ہے۔ ہمیں کسی بھی طرح کے بازاری نعروں کے استعمال سے بچنا چاہیے۔ بصورت دیگر، میں یہی سمجھوں گا کہ یہ صحیح معنوں میں ایک مارکسی تصور نہیں ہے اور یہ بھی کہ ہماری گفتگو میں اس (اصطلاحوں کے استعمال) سے کوئی بھی مقصد پورا نہیں ہوتا۔

ہم، جو مغربی ریڈیکل (کہلاتے) ہیں، یہ نہیں مان سکتے کہ کچھ مصنفین مثلاً: پروست، کافکا یا جوائس جن کی شخصیتوں کو اسی معاشرے نے ڈھالا ہے جس نے ہمیں بنایا اور جنھیں ہم ٹاٹ باہر کرنے پر تیار نہیں ہیں، زوال پرست سمجھے جائیں کیونکہ ایسا کرنا بیک وقت اپنے ماضی کو مطعون کرنے کے مترادف بھی ہوگا اور اس مذاکرے میں ہماری شمولیت کی کسی بھی قدر کے منافی ہوگا۔ ماسکو کے انسٹی ٹیوٹ آف فلاسفی میں مجھ سے کہا گیا کہ کسی زوال پرست معاشرے میں ایک فرد ایک ساتھ کئی جہتیں اختیار کر سکتا ہے، ان میں سے ایک جہت ترقی پسندانہ بھی (ہو سکتی) ہے۔ پس اگر کوئی فنکار کسی ترقی پسند تحریک کی تشکیل کرتا ہے تب تو وہ زوال پرست نہیں ہے، بصورتِ دیگر وہ زوال پرست ہے۔ یہ ایک زبردست سہل پسندی ہے کیونکہ اگر اسی معاشرے میں، جسے زوال پرست کہا جائے، ایک ترقی پسندانہ جہت بھی موجود ہے تو پھر اسے لازماً کسی نہ کسی تعداد میں ایسے فن کاروں کو متاثر کرنا چاہیے جو عملی زندگی میں ترقی پسند نہ ہی لیکن جو تضادات کا شعور رکھتے ہیں اور جنھیں حتی الوسع ان تضادات سے مطابقت پیدا کرنی چاہیے۔ میں یہاں ایک بات پھر دہراؤں گا ——— یہ کہ زوال پرستی کا تصور اپنی گفتگو سے خارج کر دیا جائے۔ اس امر پر اصرار میں اس لیے کر رہا ہوں کہ اس پر مغرب کے بائیں بازو سے اشتراکِ عمل کا انحصار ہے۔ زوال پرستی کے تصور کو قبول کر لینے کا مطلب عملاً یہ ہوگا کہ ہمارا آزادیِ اظہار کا حق چھین لیا گیا ہے یا کم از کم یہ کہ مارکسیت سے ہمارا التعہد واضح نہیں ہے جیسا کہ مثلاً پچھلے پندرہ برسوں میں خود میرا حال رہا ہے۔ اگر ہم اس تصور کو مسترد کر دیں یا اسے کم از کم سنجیدہ اور مفصل مطالعوں کے لیے بہترین معایر کے ساتھ مخصوص کر دیں تو اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ایک ترقی پسندانہ کلچر کو دوسرے ترقی پسندانہ کلچر سے رابطہ قائم کرنے کے مواقع حاصل ہوں گے۔ اصل بات یہ ہے کہ ایک رجعت پرست ادیب کو ایک ترقی پسند ادیب کے بالمقابل نہ لایا جائے ——— ان میں اشتراک کا کوئی نقطہ ہے ہی نہیں۔ اصل میں دیکھنا یہ ہے کہ مغرب کے بائیں بازو اور مشرقی سوشلسٹوں میں کوئی مفاہمت پیدا کی جا سکتی ہے یا نہیں اور یہ کہ کیا ایک متحدہ محاذ قائم کرنا ممکن ہو سکے گا؟

ارنسٹ فشر :

ژاں پال سارتر ہماری توجہ عہدِ قدیم کی زوال پرستی تک کھینچ لے گئے ہیں۔ مجھے اس بات کی بڑی خوشی ہے کیونکہ میں نے خود اپنے زوال پرستی کے مطالعہ میں جدید اور قدیم زوال پرستی سے بحث کی ہے۔ ان میں فرق یہ ہے کہ قدیم زوال پرستی حقیقی زوال پرستی تھی کیونکہ اس زمانے میں کوئی بھی نئی تخلیقی قوت نہیں اُبھری اور معاشرے کے کسی بھی طبقے کو اس امر سے دلچسپی نہیں ہوئی کہ پہلے اس کی کیا حالت تھی۔ وہ زمانہ تناظر اور اُمید سے یکسر عاری تھا۔ سلطنت روما نے ایک مدافعانہ رویّہ اختیار کر لیا تھا اور ایک بھی شخص ایسا نہ تھا جو اُس عہد کے سماجی تضادات کا کوئی حل تلاش کر سکتا۔ کلیسا کے محافظوں نے سلطنت روما کے دور آخر کے Pagan ادیبوں کی مانند بڑے بجھے ہوئے لہجے میں اس موضوع پر اظہارِ خیال کیا ہے۔ ان کے نزدیک وہ دَور ایک ایسے زنداں سے مماثل تھا جس میں صرف دریچے بیرونی دُنیا کی طرف کھلتے تھے۔ بہرنوع صنعتی انقلاب کے زمانے سے پیداواری قوتوں نے کسی مزاحمت کے بغیر فروغ پایا ہے۔ میرے خیال میں ذرائع پیداوار اور پیداوار کے متروک رشتوں کے مابین مسلسل پایا جانے والا تضاد ——— وہ تضاد جس پر مارکس نے بہت زور دیا ہے، فن اور ادب کے لیے بےحد اہمیت کا حامل ہے۔ ہم سامراجیت کی منزل پر سرمایہ داری کی پیداواری طاقتوں کا زبردست فروغ دیکھ چکے ہیں، اور یہ سوچنا محال ہے کہ کوئی ایسی صورتِ حال ابدالآباد تک بغیر کسی تبدیلی کے قائم رہ سکتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ انسانیت کو ایک ایٹمی جنگ کے امکان کا دھڑکا لگا ہوا ہے، جو اسے تباہ کر دے گی۔ لیکن ان جدید پیداواری طاقتوں کو انسانیت کی خدمت پر لگانے کی صورت میں اس تباہی سے بچاؤ کا ایک امکان بھی دکھائی دیتا ہے۔

سرمایہ داری جاں بلب ہے ——— لینن نے انھی لفظوں میں سامراجیت کی وضاحت کی تھی۔ لیکن یہ درد تو ایک طویل تاریخی تسلسل ہے جو لازمی طور پر فن اور ادب کے انحطاط کا احاطہ نہیں کرتا۔ گزشتہ صدی کے خاتمے پر، جس کا تجزیہ لینن نے اپنے سامراجیت کے مطالعے میں کیا ہے، دراصل زوال پرست عناصر کو ہی غلبہ حاصل تھا اور اس وقت مقتدر سماجی مرتبے کا وہ مالک تھا جو صاحبِ املاک ہو۔ لیکن اس وقت بھی بورژوا دُنیا میں تضادات موجود تھے۔ وہاں ہوئس مین کی مطلق زوال پرستی تھی جو Dreyfus Affair کے موقع پر ایک راسخ العقیدہ کیتھولک بن بیٹھا، ——— D'Annunzio کی زوال پرستی تھی جس نے چھبیلے پن (Dandyism) اور حکمراں طبقے کی آرام طلبی کا جشن منایا، ——— Cocottes کی زوال پرستی تھی جس کا راگ مکتبی مصوروں کی تصویروں میں الاپا گیا ہے ——— لیکن وہاں زولا اور روڈن کا بنایا ہوا بالزک کا مجسمہ، اور سیزاں، اور کیوبزم بھی تھے جو سب کے سب فن کے انحطاط کے مخالف تھے ——— دستاویز بندی کے مقصد سے ان مثالوں کو کئی گنا ضرب دیا جا سکتا ہے، یہ دکھانے کے لیے کہ ایک زوال پرست دَور میں مخالف قوتوں نے کس طرح لوگوں کو اپنی آواز بلند کرنے پر مائل کیا۔ اور پھر، لوگ یہ بات بھول جاتے ہیں کہ لینن نے اپنے سامراجیت کے مطالعے میں حسبِ ذیل اشارہ بھی کیا تھا: ”یہ سمجھنا غلط ہوگا کہ ابتری کی جانب یہ میلان سرمایہ داری کے تیز رفتار فروغ کو مستثنیٰ کر دیتا ہے . . . بہت سی صورتوں میں اس کا فروغ اور زیادہ تیزی کے ساتھ ہوتا ہے۔“ ذرائع پیداوار کی بے روک ترقی جمود کو راہ نہیں دیتی۔ خاص طور سے آخری دہوں میں سوشلزم سے مقابلے کی وجہ سے سرمایہ داری کو توسیع کے نئے وسائل کی جستجو پر مجبور رہنا پڑا ہے۔

جدید صنعتی معاشرے کے ایک تجزیے سے یہ بات واضح ہو جائے گی کہ اس کے غیر محسوس ڈھانچے اور اس کی

ناگزیر ضرورت کا تعین سوشلزم کرتا ہے۔ یہ نئی سچائی فن اور ادب کو ایک نئی قوت سے ہم کنار کرتی ہے۔ ہمارے متعدد دوست ایسے بھی ہیں جو بدقسمتی سے، اس حقیقت کو جدلیاتی طور پر دیکھنے کے بجائے میکانکی طور پر دیکھتے ہیں: "ہمارا معاشرہ زوال پرست ہے اس لیے اس کے فن اور ادب کو بھی زوال پرست ہونا چاہیے" یہ مفروضہ ہمارے عہد کے ناگزیر اور مستقل تضاد، یعنے پیداواری طاقتوں اور پیداواری رشتوں کے مابین تضاد کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ وہ لازمی سماجی تقطیب جو فیصلہ کن ثابت ہوگی محنت کش طبقے اور بورژوازی کی ہوگی۔ تمام اچھے فن کاروں اور ادیبوں کے تاثرات اور شعور پر اس کا اثر ڈالنا لازمی ہے: ذرائع پیداوار بار بار پیداواری رشتوں پر غالب آئیں گے منسوخ کیے ہوئے انکار سے ہم ایک نئی سچائی کھینچ نکالیں گے۔ ایک موثر مثال دیکھیے: پیرس میں ۱۸۸۹ء کے عالمی میلے کا آغاز تقریباً اسی وقت ہوا جسے لینن نے سامراجیت کے حرف آغاز سے تعبیر کیا تھا۔ ایک طرف ہم ایفل ٹاور، Palace of Industry اور تکنیکی تعمیرات کے مسحور کن مظاہر اور پیداوار کے شاندار اور نئے وسائل کا بے پایاں تناظر دیکھتے ہیں ——— ہم سب جانتے ہیں کہ اس نے فن کو کیا جادو، کیا توانائی اور کیا وسعت عطا کی۔ اور دوسری طرف پناما نہر کا اسکینڈل اور پیداواری رشتوں کا زوال ہے۔ ایک طرف پیداواری طاقتوں کا فروغ ہے جو اپنے اندر مستقبل کا بیج چھپائے ہوئے ہیں اور دوسری طرف ذرائع پیداوار کی سڑن اور کھوٹا پن بھی ہے جس کا فن اور ادب پر ایک اثر ہوتا ہے۔ وہ شخص جو متروک فیصلوں سے الگ ہو کر فن اور ادب کے ارتقا کی جدلیات پر نظر ڈالتا ہے اس نتیجے تک پہنچتا ہے کہ مطلق زوال پرستی کا کوئی دور نہ تو اب سے پہلے رہا ہے، نہ ہی آئندہ ہو سکتا ہے۔ ان ادوار میں، جب زوال پرستی کی لہریں غالب دکھائی دیں، ہر بار ایک مدافعانہ تحریک نے بھی سر اٹھایا جو انجام کار ہمیشہ قوی ترین ثابت ہوئی۔ کوئی بھی اہم فن کار اور ادیب تخلیق کا آغاز ہمیشہ سچائی سے کرتا ہے، ان کی تمام تر کلیت کے ساتھ ——— اور مستقبل ماضی کی بہ نسبت ہمیشہ زیادہ بااثر اور طاقت ور ہوتا ہے۔

پس ہمیں زوال پرستی کے مسئلے تک منطق کے ماہرین کی طرح جانا چاہیے۔ D'Annunzio جیسے ادیب جو ایک ملعون صورت حال کے ملعون موید تھے، ——— انھیں اکثر بیکیٹ جیسے ادیبوں کے ساتھ خلط ملط کر دیا جاتا ہے۔ بیکیٹ ایک اخلاق پرست ہے جو زیر بیان صورت حال کے سلسلے میں قطعاً پرجوش نہیں ہوتا۔ یہ D'Annunzio کی طرح زوال پرستی کی فریب زدہ پذیرائی نہیں بلکہ دہشت اور مایوسی ہے۔ بیکیٹ کی مطلق "نہیں!" (یا نفی) دھماکا خیز ہے، چونکا دینے والے اضطراب سے معمور، جو ایک صحت مند کراہت اور عمل میں تبدیل ہو سکتی ہے۔ اگر بیکیٹ نے ENDGAME میں ایک بھی مثبت کردار شامل کر دیا ہوتا تو ہم اس سے مطمئن ہو جاتے اور مطلوبہ تاثر غارت ہو جاتا۔

یہ بات متناقضانہ ہے کہ بیکیٹ متعصب اور ادعائیت زدہ کمیونسٹوں کی طرح بورژوازی کو یا تو نزع میں گرفتار دکھاتا ہے یا پھر پہلے ہی سے مرا ہوا ——— اور یہی وہ لوگ ہیں جو اسے مجسم زوال پرست کہہ کر اس پر حملہ آور ہوتے ہیں۔ پرانے زمانوں میں بھی ایسی مکمل نفی کا اس درجہ افسوسناک نمایاں لَے کے ساتھ وجود نہ رہا ہوگا۔ پھر بھی، ایسے لوگ بھی موجود ہیں جو اس نفی کو مسترد کرتے ہیں۔ اس کے ڈراموں کے انفعالیت زدہ کرداروں کے بالمقابل پبلک وہ فعال طاقت ہے جو کسی فیصلے تک پہنچنے کا تقاضہ کرتی ہے۔ یہ اعتراض جائز طور پر کیا جا سکتا ہے کہ "درحقیقت صورت حال اتنی امید شکن نہیں ہے۔" لیکن متذکرہ جواب سے کچھ بھی حاصل نہیں ہو سکتا۔ صدمہ زدہ ناظر یہ پوچھ سکتا ہے کہ "کیا صورت حال اس درجہ تاریک ہے؟ کیا ہم اس ENDGAME، اس بربادی کا سد باب کر سکتے ہیں؟" اس نوع کے سوال اٹھانا اور اس

قسم کے میلانات کو اُبھارنا میرے نزدیک مارکسی نقاد کا فریضہ ہے۔ اگر ہم نوجوانوں کو یہ بتائیں کہ جوائس سے بکیٹ تک ایک زوال پرستی کے سوا اور کچھ بھی نہیں تو ہم سرمایہ دار ملکوں کے نوجوانوں کو نہتا کر دینے کے قصور وار ہوں گے کیونکہ وہ کسی تریاق کے بغیر ہی اس زہر کو نگل جائیں گے۔ ہمیں D'Annunzio اور بکیٹ کے مابین ہی نہیں، —— بلکہ بکیٹ اور آئیونسکو کے مابین اختلافات کی وضاحت بھی کر دینی چاہیے، وہ اختلافات جو بورژوا دُنیا کے ایک ثناخواں ایک درباری مسخرے اور ایک شورہ پشت منکر کے مابین پائے جاتے ہیں۔ ہم میں یہ کہنے کا حوصلہ ہونا چاہیے کہ اگر ادیب زوال پرستی کا بیان اس کی تمام تر برہنگی کے ساتھ کرتے ہیں اور اگر وہ اخلاقی سطح پر اسے ملامت کا ہدف بناتے ہیں تو یہ زوال پرستی نہیں ہے۔ ہمیں نہ تو پروست کو بورژوا طبقے کے سپرد کرنا ہے، نہ جوائس کو، نہ بکیٹ کو، حتیٰ کہ کافکا کو بھی نہیں۔ اگر ہم نے انھیں یہ اجازت دے دی تو وہ ان ادیبوں کو ہمارے ہی خلاف صف آرا کر دیں گے۔ بصورت دیگر یہ ادیب اب بورژوازی کے معاون نہ ہوں گے، یہ ہم ہوں گے جنھیں ان کا تعاون حاصل ہوگا۔

ایڈورڈ گولڈ اسٹکر:

ژاں پال سارتر نے زوال پرستی کے سوال پر جو کچھ کہا مجھے ابھی اس پر سوچ بچار کرنا ہے۔ لیکن انھیں سنتے وقت مجھے یوں محسوس ہوا کہ میں ان سے متفق نہیں ہوں۔ میں نہیں سمجھتا کہ کوئی بھی یہ کہہ سکتا ہے کہ جدید فن میں زوال پرستی نہیں ہے۔ وہ ارتقا پسند خاکہ جو کامریڈ فشر نے اس عمدگی کے ساتھ ہمارے لیے ترتیب دیا ہے —— میں اس میں یہ اضافہ کرنا چاہوں گا کہ صنعتی انقلاب سے لے کر آج تک، سرمایہ دار معاشرے کا ارتقا اختیار کے عہدوں سے بعض سماجی طبقات کے اخراج کا ایک مسلسل عمل رہا ہے۔ اوّلاً طبقۂ اُمرا زد پر آیا، پھر بورژوازی کے مختلف طبقے۔ اس کا ثبوت سب سے پہلے رومانی عہد میں سامنے آیا جب اُمرا کے ایک حلقے نے اعلیٰ درجے کا ادب تخلیق کرنے کے ساتھ ساتھ زوال پرستی کے ناقابلِ تردید نشانات بھی ظاہر کیے —— مثال کے طور پر یہاں شاتوبریاں، نووالس، حتیٰ کہ Kleist جیسی عظیم شخصیت کا نام پیش کرنا کافی ہوگا۔ انیسویں صدی میں وہ طبقہ جس کی خوش گمانیوں کے سحر کا ازالہ ہوا، کم رُتبہ بورژوازی کا انتہائی خوش ذوق طبقہ تھا کیونکہ ۱۸۴۸ء کے انقلاب کی تمام عظیم اُمیدوں کا خاتمہ بس ایک خود غرض، تجارتی ذہن رکھنے والے معاشرے پر ہوا۔ اس طبقے کے فن کاروں کا ردِ عمل معاشرے سے ایک مایوسانہ پسپائی تھی اور ان کے فن سے اس (پسپائی) کا اظہار ایک واضح زوال پرستی کی صورت میں ہوتا ہے۔

اس نوع کی سب سے بڑی اور انوکھی مثال شارل بودلیئر کی ہے۔ بحران کے دَوران میں، جس کا خاتمہ سرمایہ داری پر ہوتا ہے، خود بورژوا کیمپ کے اندر ایک تلخ کشمکش دکھائی دیتی ہے۔ لبرل سرمایہ داری کا پرانا طبقہ اقتصادی زندگی سے خارج ہو جاتا ہے اور اس کی جگہ ایک نئی قسم کی سرمایہ داری سامراجیت کو مل جاتی ہے —— بورژوازی کا طبقۂ اعلیٰ، اوقاف اور سرمایہ کار سامنے آجاتے ہیں جبکہ کم رتبہ بورژوازی (متوسط طبقے) کا، ترقی کی اگلی صف سے اخراج ہو جاتا ہے۔ میں فن کے شعبے پر اس (تجزیے) کا اطلاق میکانکی طور پر نہیں کرنا چاہتا، لیکن ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ زوال پرستی کے عناصر اسی سلسلے (Process) سے پھوٹے ہیں۔ فرانز کافکا جیسا طباع اس ضمن کی متعدد مثالوں میں

سے ایک ہے۔ میں چونکہ زوال پرستی کے عناصر پر گفتگو کر رہا ہوں اس لیے میرے خیال میں یہ بہتر ہوگا کہ اپنے خیال کی وضاحت کرتا چلوں۔ مختصراً یہ عناصر ہیں: مرکزی توانائیوں کا مرتکز خاتمہ جو دھیان (مراقبے) کے نام پر عملی زندگی کی تردید پر منتج ہوا، ایک جمالیاتی سریع الحسیت، جینے کی لگن کا کھو جانا، قنوطیت۔ زوال پرستی سے میری مراد یہی ہے۔ مجھے یقین ہے کہ اس کے اور بھی پہلو ہوں گے۔

گزشتہ ڈیڑھ صدی کے فن کاروں کے سلسلے میں اہم ترین بات یہ ہے کہ محض اپنے قنوطی اور زنا پرست میلانات کے تحت وہ زندگی کے اسرار کا زیادہ بھرپور طریقے سے تجزیہ کر سکے ہیں اور انھوں نے اپنی دنیا کو فنی زبان دینے کی نئی جہتیں دریافت کی ہیں۔ یہاں ہم زوال پرستی کے عناصر کی جدلیاتی وحدت اور فنی تخلیق کے طریق میں نئی دریافتوں پر بحث کر رہے ہیں۔ پھر یہ دریافتیں کسی دوسرے فنکار کے ہاتھ لگ جاتی ہیں، وہ دنیا کے تئیں اپنے تصور کے معاملے میں کتنا ہی ترقی پسند کیوں نہ ہو۔ میں اسے حتمی طور پر ضروری سمجھتا ہوں کہ زوال پرستی کے مسئلے پر، مارکسی ہونے کے ناطے ہمارا ایک اپنا موقف ہو جس کی بنیاد ہم اس جدلیات کو بنائیں جو اس میں گردش کرتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ زندگی کے فلسفے سے زوال پرستی کے عناصر کو ممیز کیا جائے حیات اور کائنات کے تئیں یہ زوال پرست اور قنوطی وژن اپنے ساتھ فنی تخلیق کی جو تکنیکیں لایا ہے اس کا تنقیدی نظر سے تجزیہ کیا جائے اور اسے گہرائی سے سمجھا جائے۔ اس نوع کی فنی ترقی اسی نکتے کو ظاہر کرتی ہے جس پر ارنسٹ فشر نے زور دیا ہے اور جو یہ ہے کہ ہر عظیم فن، خواہ وہ سرمایہ دار عہد کا ہی کیوں نہ ہو، ہم جیسوں کو بھی کچھ نہ کچھ بہم پہنچاتا ہے، اور یہ کہ اسے بیک قلم مسترد نہیں کیا جا سکتا۔

میں بس اتنا اور کہنا چاہوں گا کہ کمیونسٹوں کے اس مباحثے میں جس کا ذکر ابھی ژاں پال سارتر نے کیا، سب سے مہلک بات رجائیت پسند اور قنوطیت پسند فن کاروں کی میکانکی تقسیم ہے۔ وہ ادب جس کی جانب میں نے مختصراً اشارہ کیا ہے اسے کلی طور پر صرف اس لیے مسترد کر دیا جاتا ہے کہ وہ قنوطی ہے اور قنوطیت کی تبلیغ کرتا ہے۔ دلیل یہ دی جاتی ہے کہ چونکہ ہم جس معاشرے میں رہ رہے ہیں وہ سوشلسٹ اور کمیونسٹ نصب العین رکھتا ہے، اس لیے ہم قنوطیت سے کوئی کام نہیں لے سکتے پس ایسے ادب کو ہمیں مسترد کر دینا چاہیے۔ میں اس رویے کو میکانکی اور رادعانی سمجھتا ہوں اور میرا خیال ہے کہ آج وہ وقت آ چکا ہے جب ہم اس رویے کو ایک ساتھ ہمیشہ کے لیے ترک کر دیں۔

ملان کندیرا:

مجھے خوشی ہے کہ ہم تصورات کے صحیح اور سائنٹفک صرف کی آرزومندی کے معاملے میں ایک ساتھ ہیں۔ ہم نے اپنے ملک میں زوال پرستی، ہئیت پرستی، مجرد پرستی وغیرہ جیسے تصورات کا استعمال اکثر اس طریق پر کیا ہے کہ یا تو یہ بے مغز ہو جاتے ہیں، اس طرح کہ انھیں کچھ بھی معنی پہنا دیے جائیں، یا پھر ان کے کوئی معنی نہیں رہ جاتے۔ ادعائیت کے زمانے میں چونکہ فکر صحیح معنوں میں ابھر نہ سکی اس لیے ارتقا کا تاثر پیدا کرنے کے لیے بھانت بھانت کی بے معنی اصطلاحیں مضحک طریقے سے استعمال کی گئیں۔ یہ سلسلہ اس حد تک گیا کہ اس دور کا کوئی مضمون پڑھتے وقت اس کی تاریخ کا تعین ہم اس کے نظریاتی مواد سے نہیں بلکہ استعمال شدہ اصطلاحات سے کر سکتے تھے، مثلاً: ہئیت پرستی، زوال پرستی، تحریف پسندی

یالبرل ازم وغیرہ - اس اصطلاحیات کا یہ رول موضوعاتی جارگن (کے رول سے) مماثل تھا۔ اس نے فلاں یا فلاں دور کے اوصاف کی نشاندہی کی - وہ کامریڈس جو یہاں موجود ہیں، انھوں نے یہاں آنے کے بعد سے یہ اندازہ یقیناً لگالیا ہوگا کہ وہ ادب جسے ہم زوال پرست کہتے ہیں اس کی بابت صحیح معنوں میں ایک جدلیاتی منزل تک ہم پہنچ گئے ہیں اور یہ کہ ہم نے یہ سمجھ لیا ہے کہ نظریاتی جدوجہد انکار میں نہیں بلکہ مزاحمتوں پر قابو پانے کے عمل میں مخفی ہوتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہاں تاریخی حالات ہمارے لیے سازگار رہے ہیں - ہم اس سکہ بند کلیشے کو رد کرنے میں کامیاب رہے ہیں جس کے مطابق آواں گارد رجعت پسندانہ سیاست کے مترادف ہے - یہ حالات فی نفسہٖ چیکوسلواکین آواں گارد کی تاریخ ہیں - میں اپنے دوستوں کا دھیان اس طرف موڑنا چاہتا ہوں کیونکہ، آواں گارد پر بین الاقوامی مباحث میں، اور سب سے زیادہ اطالویوں اور لوکاچ کے مابین، چیکوسلواکین آواں گارد ایک اہم مثال فراہم کرتا ہے - اولاً اس لیے کہ یہ آواں گارد، اسے خواہ سرریلزم، سمبلزم سے جوڑا جائے یا اس کی خانہ بندی سے انکار کر دیا جائے، کمیونسٹ پارٹی سے قریبی ربط رکھتا ہے۔ ثانیاً، چونکہ چیکوسلواکین آواں گارد کی سب سے بڑی شخصیتوں نے اس امر کا اظہار کیا ہے کہ آواں گارد کو حقیقت پسندی کی ایک مطلق اینٹی تھیسس کے طور پر دیکھنا مہملیت ہے۔ محض اسی کی بدولت یہ پتہ چلا کہ جو یہ فن کے گہرے میلانات کی وساطت سے، فن کی اس نوع تک کیونکر پہنچا جاسکتا ہے جو دنیا کا احاطہ اس کی تمامتر کلیت کے ساتھ کر سکتی ہے۔

ایک پچھلے انٹرویو میں سارتر نے البیئر کامیو کے ناول THE PLAGUE کا ذکر کیا ہے۔ اس واقعے پر وہ کچھ حیران ہوئے تھے کہ ہمارے ملک میں اس کتاب کا خیر مقدم اتنے پُرجوش انداز میں ہوا۔ میرا خیال ہے کہ اسی سے ہماری صورتحال کی نشان دہی ہوتی ہے۔ ادعائیت کے خلاف جدوجہد میں ہم اکثر بغیر کسی شرط کے ہر اس بات کی مدافعت کے نقطے تک جا پہنچے جس بات سے ادعائیت پرستوں نے انکار کیا؛ تاکہ ان تمام تخلیقات کی اشاعت اور تقسیم کے عمل کو تیز تر کیا جاسکے۔ آج اس کا نتیجہ ایک خاص طرح کی انتخابیت پسندی ہے۔ ہمارے ملک میں اس وقت جب مغربی ادب کو بس "مسترد" کر دیا گیا، اس ادب کی سچی تنقید کا وجود نہیں تھا۔ یہی وجہ ہے کہ بعض اوقات، حتیٰ کہ آج بھی، جب ہم اسے پڑھتے ہیں تو ہمارا رویہ، چاہے تحسین آمیز ہو یا تنقیصی، اس تنقیدی میلان کا بہت کم اظہار کرتا ہے۔

اس واقعے میں ایک متناقضانہ پہلو بھی شامل ہے کہ (آج) ہم انھی ژاں پال سارتر کے تنقیدی کارناموں میں سوچ کو غذا پہنچانے والی باتیں پاتے ہیں جنھیں اب سے پہلے ہمارے ملک میں یہ کہہ کر رد کر دیا گیا تھا کہ وہ ایک بورژوا ادیب ہیں اور ان کے یہاں مارکسزم سے اشتراک کا کوئی عنصر نہیں ہے۔ میں اس وقت علی الخصوص امریکی ناول کی نظریاتی اور اسلوبیاتی بنیادوں کی بابت ان کے بیانات، یا البیئر کامیو کے THE STRANGER پر ان کے مضمون یا ان کے فاکنر والے مضمون کے بارے میں سوچ رہا ہوں۔ میرا خیال ہے کہ اس طرح سارتر، ان تمام افکار اور تخلیقات کے ضمن میں ہمیں ایک خاصا ستھرا تنقیدی رویہ اپنانے میں مدد دیتے ہیں جن پر عہد ادعائیت کے خاتمے کے بعد، آج، ہم اپنے دروازے کھول دینا چاہتے ہیں۔

ارنسٹ فشر :

میں زوال پرستی کے سوال سے متعلق دو اور باتیں کہنا چاہوں گا۔ ہم زوال پرستی کی بنیادی شکلوں میں سے

سوالیہ

ایک یعنی کلیشے کے ذریعہ فن کی بربادی کے پہلو کو فراموش کر بیٹھتے ہیں، یا مجھے کچھ ایسا ہی محسوس ہوتا ہے۔ عظیم Delacroix کے مقلدوں میں مجھے ایک گہری زوال پرستی کا ادراک ہوتا ہے، اور اس خیال کی تائید میں ان گنت تصویروں کی مثال میں پیش کر سکتا ہوں۔ اس بات سے کوئی بھی انکار نہیں کر سکتا کہ THE BIRTH OF VENUS ——— اور اس جیسی دوسری تصویروں میں سماجی صورت حال نیز ایک خود نما، زرق برق اخلاف کے مابین جو نسوانی پیکر کے لیے ندیدے پن کے ساتھ مضطرب دکھائی دیتا ہے، ایک تضاد موجود ہے۔ THE THIRD EMPIRE کی Cocotte ایک ہیروئن ہے ——— جو کبھی صداقت (truth) کے روپ میں سامنے آتی ہے کبھی آزادی (liberty) کے روپ میں، حتیٰ کہ تقدیر (luck) کے روپ میں بھی ——— اور یہ Nana کی وہ کامل نمائی ہے، اس کا وہ روپ ہے جس نے سچائی کی جگہ لے لی ہے اور جسے میں زوال پرست تصور کرتا ہوں۔ جرمنی میں زوال پرستی نے اپنا اظہار ایک دوسری شکل میں کیا۔ میرے خیال میں وہاں سامراجی زوال پرستی کی علامت ان یادگاروں کی شکل میں سامنے آئی جو اپنی دکھاوے کی سادگی اور تعمیری ڈھونگ پن کے ساتھ جنگ کا جشن مناتی ہیں۔ جس طرح فرانس نے Cocotte کو آئیڈیلائز کیا، (اسی طرح) جرمن سامراج نے Valkyrie کو ایک مبالغہ آمیز روپ میں دیکھا۔ یہ دونوں مثالیں ظاہری شکل اور باطنی صداقت کے اختلاف کو نمایاں کرتی ہیں اور ان معاشروں کی تجدید کرتی ہیں جن کا مقدر ناکامی تھی۔ زوال پرستی کا مفہوم یہی ہے۔ ہم اکثر یہ بھول جاتے ہیں کہ زوال پرستی صرف اخراج بشریت، یا بہیمیت کی طرف مراجعت یا صداقت سے فرار کی بنیادوں پر نہیں بلکہ ان سب سے زیادہ بے معیاری، عدم خلوص اور چاپلوسی کی خصلت سے پہچانی جاتی ہے۔

مکمل تردید کے سوال پر چند اور لفظ کہوں گا۔ میں کسی بھی حالت میں اس خیال کی تشہیر کے حق میں نہیں ہوں کہ ہمیں نفیِ مطلق کی نمائندگی کرنے والی چیزیں خلق کرنی چاہئیں، بلکہ میں تو بیکیٹ یا اس جیسے کسی دوسرے (شخص) کی مطلق اور اخلاقی سلبیت کو اس سطح پر رکھنے کی انتہائی شدید مخالفت کروں گا جو خالص زوال پرستی کی سطح ہے اور جو اس کا راگ الاپتی ہے جو دیوالیا ہے۔ میں یہ قطعاً نہیں کہتا کہ یہ مطلق منفیت غالب ذہنی میلان بن جائے لیکن میں یہ یقین رکھتا ہوں کہ ہمارے کلچر پر بیکیٹ کے اثر کا انحصار ہم پر، ہمارے رویوں پر اور ہماری تنقیدی فہم پر ہے۔ ہمیں ایسے فنکاروں اور ادیبوں کو جو اخراج بشریت، درندگی، جارحیت، فحاشی اور زوال پرستی کے تمام مظاہر کا گن گاتے ہیں اور اس سے بھی زیادہ ان لوگوں کو جو ضمیر رکھتے ہوئے بھی بے نیاز رہتے ہیں بیکیٹ جیسے ادیبوں سے الگ کر کے دیکھنے کی عادت ڈالنی چاہیے، جو اس سب کو شدید مایوسی کے عالم میں مسترد کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں ہمیں ان لوگوں کو زوال پرست نہیں سمجھنا چاہیے جو زوال پرستی کو موضوع بناتے ہیں، بلکہ انھیں جو خود کو اس کے مطابق ڈھال لیتے ہیں۔

ژاں پال سارتر:

میں بس دو چار لفظ اور کہوں گا۔ میں اب بھی اس بات پر قائم ہوں کہ زوال پرستی کی خانہ بندی فضول ہے۔ لیکن دوسری اصطلاحیں جو یہاں استعمال کی گئیں، مثلاً قنوطیت، اخراج بشریت وغیرہ وغیرہ، یہ بہتر ہیں۔ اور مسٹر فیشر نے جو کچھ کہا میں اس سے پوری طرح

متفق ہوں کیونکہ ابھی ابھی ہم نے یہ وضاحت کی ہے کہ زوال پرستی کا تصور مجموعی طور پر معاشرے سے یکسر الگ اور اس کے سیاق میں بے محل ہے، یہ کہ یہ تصور جس کا اطلاق حلقوں پر بلکہ افراد پر کیا جاتا رہا ہے، معاشرے میں ایک مخصوص اور بحرانی صورتِ حال کا زائیدہ ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ہم نے یہ تشریح بھی کی ہے کہ زوال پرستی کو صرف ایک جدلیاتی نقطۂ نظر سے بھی دیکھا جاسکتا ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ اگر ہم مثال کے طور پر بودلیئر کو زوال پرست کہتے ہیں تو یہ اسی کے ساتھ ساتھ مستقبل کے ایک وسیع میدان کا تمہیدی نقطہ بھی ہے، کیونکہ اس کے بعد کی تمام تر شاعری نے اس سے کچھ نہ کچھ اخذ کیا ہے۔

اس اجلاس کو تمام کرنے کی ذمہ داری میری نہیں تاہم میں آپ کے سامنے دوبارہ آپ کا شکریہ ادا کرنے کے لیے آیا ہوں۔ میں آپ سے یہ کہنا چاہوں گا —— اور یہ رسمی تشکر کا حصہ نہیں ہے، کہ ایک مشرقی (مشرقی یورپی) ملک میں یہ پہلا موقع ہے جب میں نے سوشلسٹوں اور پارٹی اراکین سے اتنی مفید گفتگو کی ہے۔ یہ ایک ایسا مذاکرہ ہے جس میں نقاط نظر، ایک دوسرے سے اس درجہ قریب ہیں کہ ان میں اگر اختلافات ہیں بھی تو ان پر دلچسپ بحث ہوگی۔ یہ پہلا موقع ہے جب میں نے مارکسزم کو ایک نئی زندگی جینے کی تمنا، اس کی نظریاتی توانائی کی بحالی اور اسی کے ساتھ ساتھ مارکسزم کے اساسی اصولوں کی حفاظت کے عزم کا مشاہدہ کیا ہے یہی وہ بات ہے جس نے مجھے حیران کیا، جس نے مجھے اعتماد بخشا، کیونکہ میرے نزدیک ہماری تنہا امید ابھی بحثوں میں ہے۔ مجھے یقین ہے کہ مغرب سے مصالحت ہلاکت آفریں نہ ہوگی کہ اساسی اصول ہمارے لیے بھی اتنے ہی ضروری ہیں جتنے کہ آپ کے لیے، اور یہ کہ یہ بحثیں نتیجہ خیز اسی سبب سے ہیں کہ ہم نے آزادانہ اپنا اظہار کیا۔ اور اسی لیے میں آپ سب کا شکریہ ادا کرنا چاہوں گا ——

کہانی کے پانچ رنگ

اشاریہ

زوال پرستی کے سوال پر یہ گفتگو بہ زبان انگریزی شاید سب سے پہلے مئی/جون ۱۹۶۵ء کے STR EETS MAGAZINE میں شائع ہوئی تھی۔ جب سے اب تک، اس کرۂ خاکی کے دریاؤں کا بہت سارا پانی پُلوں کے نیچے سے گزر چکا ہے۔ دُنیا بدلی، حالات بدلے، سیاسی، تہذیبی، مادّی تبدیلیوں کے جبر نے سوچ کے دھارے بدل دیے۔ لیکن اُردو کے ترقی پسند اکّا دکّا تبدیلیوں کے باوجود، اب تک اسی دائرے میں مقید ہیں جس پر مارکس اور اینگلز نے بھی کبھی الطاف کی نظر نہیں ڈالی۔ ان حلقوں سے جب کبھی انحراف کی کوئی آواز اُٹھی، اسے ترمیم پسندی نہیں بلکہ تحریف پسند کہہ کر پرانی رٹ کے ایک شورِ بے اماں میں گم کر دیا گیا۔

اس سمپوزیم کے شرکا: سارتر، فشر، گولڈ اسٹکر اور کندیرا کے ذہنی تجربے اس آئینہ خانے کی مثال ہیں جس کے در و دیوار میں روایت زدہ ترقی پسندی کی معصومانہ منڈوں کا عکس دیکھا جا سکتا ہے۔ سمپوزیم کے شرکا کا تعارف یہاں غیر ضروری ہے کہ اُردو زبان اب اتنی کم مایہ بھی نہیں کہ یہ نام اس کے لیے "خبر" کی حیثیت رکھتے ہوں۔ پھر بھی، کچھ بزرگوں اور دوستوں سے تعاون کی خاطر یہ چند جملے:

سارتر: فلسفی، ناول نویس، ڈرامہ نگار، کہانی کار، کچھ لوگوں کے نزدیک ایک پمفلٹ باز قسم کا صحافی، ایک سرگرم سیاسی کارکن، سیاسی اور تہذیبی معاملات میں جا و بیجا مداخلتوں کا تصور وار ادیب۔ مارکسی یا "انسانیت پسندانہ وجودیت" کا مخترع، جس کے نزدیک وجودیت مارکسزم کے دائرے میں گھوم پھر کر گردش کرتی رہتی ہے۔ سارتر کے نقاد اس دائرے کو مملکت غیر سے تعبیر کرتے ہیں۔ خود سارتر کبھی اس دائرے میں شاد کام نظر آتا ہے، کبھی باہر کی دُنیا سے تانک جھانک بھی کرتا ہے۔

فشر: جنم آسٹریا میں ہوا۔ گراز کے مقام پر فلسفے کی تعلیم پائی اور ایک کارخانے میں غیر تربیت یافتہ معمولی مزدور کی حیثیت سے کام کیا۔ ۱۹۲۷ء میں Arbeiter - Zeitung کے اسٹاف میں شامل ہو گیا — اس سے وابستگی ۱۹۳۴ء تک رہی۔ سوشلسٹوں نے جب فاشزم سے ساز باز شروع کی تو سوشل ڈیموکریٹک پارٹی کے اندر بائیں بازو کے اپوزیشن کی تشکیل میں تعاون کی خاطر وہ کمیونسٹ پارٹی میں شامل ہو گیا۔ کچھ عرصے کے لیے جنگ کے بعد کی آسٹریائی حکومت میں وزیر تعلیم کی حیثیت سے بھی شامل رہا۔ اگست ۱۹۶۸ء میں جب فوجی دستوں نے چیکوسلواکیہ کی سرزمین پر قدم رکھے، فشر معترض ہوا، پس معتوب ہوا اور کمیونسٹ پارٹی سے نکال دیا گیا۔ مشہور ترین اور (بدنام ترین) دو کتابیں: Art Against Ideology اور The Necessity of Art —— ہمارے ترقی پسند دوست اُسے "تحریف پسندوں" میں شمار کرتے ہیں۔

گولڈ اسٹکر: ۱۹۶۳ء میں Liblice میں چیکوسلواکیہ کی مشہور کافکا کانفرنس کا مہتمم اور مرکزی مقرر۔ ادبی حقیقت پسندی اور ادبی پابندیوں کے مسئلے پر مشرقی یورپ میں پھر سے سوچ بچار کا چلنا اسی کانفرنس سے عام ہوا —— اسٹالینی فریم اپ کے نتیجے میں پانچویں دہے کے کچھ دن جیل میں گزارے۔ ۱۹۶۸ء میں چارلس یونیورسٹی کا وائس ریکٹر اور ادیبوں کی انجمن کا صدر تھا جب وارسا پیکٹ کے بعد جلاوطنی اس کا مقدر بنی۔

کندیرا: ایک معروف چیک ناول نویس، کہانی کار اور ڈرامہ نگار۔ پراگ ڈرامہ اکادمی کی فلم فیکلٹی میں تعلیم پائی پھر بلیٹ کر وہیں تعلیم دینے کا منصب قبول کر لیا۔

ایک

پریم چند

پریم چند کا تیسرا موڑ

کسی نے ملٹن کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ ہمیشہ مقبول رہے گا، اس لیے کہ اسے کوئی نہیں پڑھتا۔ پریم چند کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہے۔ یوں ان کی کتابیں جس کثرت کے ساتھ چھپتی اور بکتی ہیں، اس سے بظاہر تو یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ انھیں پڑھنے والوں کی تعداد بھی خاصی ہوگی۔ پریم چند بڑے ادیب تو ہیں ہی ایک status symbol بھی ہیں۔ اخلاقی تربیت کا ایک سہل الفہم نسخہ۔ اور بین الاقوامی سطح پر ذہنی ہم آہنگی اور خیر سگالی کے جذبات کو فروغ دینے کا کام بھی اہلِ سیاست پریم چند کے نام سے لینے لگے ہیں۔ انھیں ژید کا یہ قول کون یاد دلائے کہ اعلیٰ ترین آدرش بھی پست ہو جاتا ہے، جب اسے سیاست ہاتھ میں لے لیتی ہے۔ آخر اقبال کے ساتھ بھی کچھ سرحد کے اُس طرف ہو رہا ہے۔ پریم چند سے غیر ادبی حلقوں کی دلچسپی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ ترسیل کی اُلجھنیں پیدا نہیں کرتے۔ آپ کو یاد ہو گا کہ حقیقت پسندی کے ایک معینہ تصور کے کچھ ایسے ہی اسباب کی بناء پر ایلیٹ اور جوائس کو ایمرسن اور والٹ ہیٹمن سے کمتر ٹھہرانے کی وبا شروع ہوئی تھی۔ ہندی اور اُردو ادیبوں کا ایک حلقہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ پریم چند کی روایت، کا سفر ابھی جاری ہے، چنانچہ بھیرو پرساد گپت کا خیال ہے کہ نئی ہندی کہانی کے تاریخی پس منظر کو سمجھنے کی کوئی بھی کوشش پریم چند تک واپس آئے بغیر کامیاب نہیں ہو سکتی، خاص طور پر اس صورت میں کہ تجربہ پسندی کی کمان اب ٹوٹنے لگی ہے اور سماجی سیاق میں کہانی کے تجزیے کا میلان پھر سے مقبول ہو رہا ہے۔ اپنے اس مفروضے کی تصدیق و تائید وہ اس بات سے بھی کرتے ہیں کہ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۷۶ء تک، چالیس برسوں میں جتنی کہانیاں لکھی گئی ہیں، ان کی مجموعی تعداد پریم چند کی کہانیوں کی تعداد سے کم ہے۔ گپت جی اپنی حمایت میں اگیئے کا ایک سرٹیفکیٹ بھی لائے ہیں کہ پریم چند کو اب تک عبور نہیں کیا جا سکا ہے۔ نامور سنگھ تجربہ پسند کہانیوں کی بے ہیئتی اور اس کے نتیجے میں کہانی کی فنی قدر کے ابطال کو آج ہندی کہانی کے وجود کے لیے ایک خطرہ سمجھتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس بات سے بھی پریم چند کی بازیافت کا پہلو نکلتا ہے۔ نامور سنگھ کی یہ بات دو وجوہ سے توجہ کی مستحق ہے۔ ایک تو اس لیے کہ اس کی اساس کہانی کی جمالیات ہے (یہ مسئلہ الگ ہے کہ اس

جمالیات کی منطقی قدر کیا ہے) دوسرے یہ کہ نامور سنگھ نے کہانی کے سلسلے میں اپنے موقف کا دائرہ اتنا تنگ نہیں رکھا ہے کہ وہاں کسی غیر حقیقت پسندانہ رویے کا گذر نہ ہو سکے [یہ فرض ہندی میں ڈاکٹر رام بلاس شرما اور اردو میں پروفیسر محمد حسن بطریق احسن انجام دیتے رہے ہیں] کچھ لوگوں کے نزدیک پریم چند کی وراثت سے انکار ایک گہری سازش ہے۔ اس صف کے ایک مجاہد سدھیش پچوری کا کہنا ہے کہ آج پریم چند کی جدوجہد ایک نیا مفہوم پا رہی ہے اور پریم چند کے کرداروں کا راستہ ابھی ختم نہیں ہوا۔ دوسری طرف راجیندر یادو یہ کہتے ہیں کہ کسی بھی ادیب کے موضوعات کا دائرہ اور اس کے کرداروں یا تخلیقات کی دنیا بعد والوں کے لیے ناقابل تقلید ہوتی ہے۔ اس کا ورثہ اگر کچھ ہو سکتا ہے تو بس اس کی بصیرت۔ اور بصیرت کے اعتبار سے پریم چند کے مقلد ان کے منکروں سے بہت پیچھے دکھائی دیتے ہیں۔ غرضیکہ کافی گرماگرمی ہے۔ مگر اس ساری گفتگو میں پریم چند نظریات اور مفروضات کی کشمکش کے ایک بہانے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتے۔ ابھی چند دنوں پہلے کی بات ہے (یہ مضمون مارچ سنہ ۱۹۸۰ء میں لکھا گیا تھا) کہ دہلی میں اسی بہانے ایک بین الاقوامی سیمینار ہوا تھا جس میں روس، ہنگری، چیکوسلواکیہ، پاکستان اور اٹلی کے مندوبین نے شرکت کی تھی۔ ان میں شاعر تھے، تنقید نگار تھے، تقابلی ادب کے ماہرین تھے، طالب علم تھے، جمالیات کے پروفیسر صاحبان تھے، اور ان کے علاوہ نہ جانے کون کون سے لوگ کیا کیا مقاصد لے کر حاضر تھے۔ سامراج اور قومی ثقافت کے سوال پر تو بہت کچھ کہا گیا مگر پریم چند پر جو باتیں ہوئیں، ان کی حیثیت کلیشے سے زیادہ نہیں تھی۔ وہی پامال رائیں، وہی فرسودہ بیانات، وہی تھکا دینے والے اعادے اور تکرار کا بے کیف اور کثیف شور۔ پریم چند کی تفہیم کے سلسلے میں کوئی نئی بصیرت، کوئی نیا رویہ، کوئی نئی روشنی سرے سے مفقود تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ پریم چند پر ایک صدی نہیں بلکہ صدیوں کی غفلت کا بوجھ ڈالا جا رہا ہے۔ صحیح اور حقیقت پسندانہ نتائج کی بات تو دور رہی، سننے والے ذہن مفروضوں کی حیرت سے بھی ناآشنا رہے۔ وردی پوش خیالات کی یک رنگی ایک تھکا دینے والا تجربہ تھی۔ شرکا میں سے بعض نے پریم چند کو تیس پینتیس سال قبل پڑھنے اور پھر بھول جانے کا دبے لفظوں میں اعتراف کیا اور ایک صاحب نے تو یہاں تک کہا کہ بیلچی اور نرائن پور (جہاں پسماندہ طبقوں پر منظم طریقے سے ظلم اور بربریت کے تماشے ہوئے) کی کہانیاں سننے اور دیکھنے کے بعد پریم چند کی کہانیوں کو پڑھنے کی اب ضرورت بھی کہاں باقی رہ گئی ہے۔ تو کیا ان باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کیا جائے کہ پریم چند اب اپنی معنویت کھو بیٹھے ہیں اور یہ کہ ان کا حقیقی کارنامہ فکشن میں نہیں بلکہ فکشن کی تاریخ میں اور سماجی تاریخ میں ہے؟

پریم چند نے تین سو کے قریب کہانیاں لکھی ہیں۔ ان میں کچھ بہت اچھی ہیں، بیشتر اتنی ہی معمولی۔ اس میں کوئی مضائقہ نہیں کہ کوئی بھی ادیب ہمیشہ معیار کی ایک ہی سطح قائم نہیں رکھتا تاوقتیکہ اس کا طریق کار غیر فطری، مصنوعی اور میکانکی نہ ہو۔ پریم چند کا تخلیقی سفر اس لحاظ سے کہانی کی روایت کا سفر بھی ہے کہ اس سفر میں بقول کملیشور کہانی کے بدلتے ہوئے روپ یعنی داستان اور تصوریے سے افسانے تک بکھرے ہوئے رنگوں کی ایک ہلکی سی جھلک نظر آجاتی ہے۔ روپ رنگ کے اس بدلتے ہوئے تماشے میں سچائی کے ایک مخصوص تصور کا طلسم بھی شامل ہے۔ لیکن سچائی تو ساری انسانی کائنات ہے۔ چنانچہ پریم چند جن آدرشوں کی بنیاد پر اپنی تحدید کرتے ہیں، انھیں ہم زیادہ سے زیادہ سچائی کے ایک محدود اور متعین دائرے کا نام دے سکتے ہیں۔ آج سے لگ بھگ پندرہ برس پہلے شری کانت ورما نے پریم چند سے اپنے تخلیقی رابطے کے ذکر میں یہ اعتراف کیا تھا:

> ایمانداری سے کہوں تو مجھے پریم چند کی کہانیوں سے زیادہ اچھی
> کئی مغربی کہانیاں لگتی ہیں کیونکہ آدمی کا بڑی تیزی سے انٹرنیشنلائزیشن

کہانی کے پانچ رنگ

بانیش

ہو رہا ہے . . . انٹرنیشنلائزیشن اندر اندر بدلتی ہوئی دنیا سے . . .
کہیں بھی رہ کر کبھی بھی جنگل کے آدمی سے جڑا ہوا رہا جا سکتا ہے . . .
. . . اس لیے آج کی کہانی سے نام اڑتے جا رہے ہیں۔ نام رکھ
دینے سے کہانی جھوٹی معلوم ہوگی . . .

خیر، یہ مسئلہ ایک الگ بحث کا طالب ہے۔ مگر اس سے اصل مسئلے کی طرف گریز کی ایک راہ نکلتی ہے۔ پریم چند کے نقاد ان کی حقیقت نگاری کو بڑی اہمیت دیتے ہیں مگر کم لوگ اس حقیقت نگاری کی ماہیت، اس کی وسعت اور اس کے حدود کا تجزیہ کرتے ہیں۔ پریم چند کی حقیقت نگاری کا معاملہ کچھ ایسا ہے کہ اسے ہم قطعی طور پر نہ تو معاشرتی حقیقت نگاری کہہ سکتے ہیں، نہ سیاسی، نہ نفسیاتی۔ ان کی حقیقت نگاری اشتراکی حقیقت نگاری بھی نہیں ہے۔ باوجود حقیقت پسندانہ سطح کے ان کی کہانیوں کی دنیا مزاج اور طینت کے اعتبار سے اشتراکی حقیقت نگاری کی تردید کرتی ہے۔ وہ ایک طرح کی اجتماعیت (Collectivism) کے گرویدہ تھے چنانچہ بعض لوگوں کے خیال میں نئی کہانی کے تخلیقی رویے سے پریم چند کے ٹکراؤ کا بنیادی سبب بھی یہی ہے کہ فرد کے تجربے کی جگہ ان کی توجہ ایک گروہ کے تجربے پر تھی۔ نئی کہانی نے پریم چند کے اسی اجتماعیت پسندانہ رویے کی مخالفت کی۔ ان کی اپنی مثالیت پسندی حقیقت کی مادی بنیادوں سے انحراف کرتی ہے۔ پریم چند میکانکی حقیقت نگاری کی ان شکلوں کو بھی جنھیں زولا کے زیر اثر یورپ میں فروغ حاصل ہوا تھا، پسند نہ کرتے تھے۔ چنانچہ ایک جگہ لکھتے ہیں:

میں حقیقت پسند نہیں ہوں۔ کہانی میں چیزیں جوں کی توں لکھی جائے تو سوانح عمری ہو جائے گی۔ دستکار کی طرح ادیب کا حقیقت پسند ہونا ضروری نہیں ہے، وہ ہو بھی نہیں سکتا۔ ادیب کی تخلیق گروہ انسانی کو آگے بڑھانے اٹھانے ہی کو ہوتی ہے . . . مثالیت ضرور ہو لیکن حقیقت پسندی کی فطرت کے انداز کے برعکس ہو۔ اس طرح حقیقت پسند بھی مثالیت کو نہ کھو دے تو بہتر ہے۔

اس دلچسپ حقیقت کو فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ خود فرانس میں حقیقت پسندی کی تحریک بنیادی طور پر حقیقت کی ہوبہو عکاسی پر زور دیتی ہے اور ادیب سے مطالبہ کرتی ہے کہ وہ سائنسی معروضیت کے ساتھ اپنے مواد کا مطالعہ کرے اور اسے پیش کرے۔ فلابیر نے اسی بات کو اپنا مطمح نظر بنایا اور اپنے ناول سلامبو میں مناظر کے استعمال کی خاطر مصر کا سفر اختیار کیا، یا مادام بوواری کے جنازے کا نقشہ پیش کرنے کی خاطر میت کے متعدد جلوس میں بنفس نفیس شرکت کی، مگر اس کے بارے میں یہ نہیں کہا جا سکتا کہ اس نے اپنے ناولوں میں مظاہر قدرت کی غلامانہ نقل کی ہے۔ پریم چند کی طرح فلابیر نے بھی اپنے ایک خط میں اس کی تردید کی ہے۔ وہ لکھتا ہے: لوگ سمجھتے ہیں کہ حقیقت پسندی مجھ پر غالب آ گئی ہے جب کہ صورت یہ ہے کہ میں اس سے نفرت کرتا ہوں۔ زولا کی نیچرل ازم کی تحریک بھی سماجی حقیقت کی عکاسی پر زور دیتی ہے اور ہمیشہ اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ ناول یا کہانی زندگی کو اس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ پیش کرے۔ اس اصرار کے پیچھے اس دور کا یہ تصور تھا کہ انسانی اعمال ایک طرح کے خارجی جبر کا نتیجہ ہوتے ہیں اور ناول کو اس تصور کی ترجمانی کرنی چاہیے۔ ایک ہی ذات میں سائنس داں اور ناول نگار کی یک جائی کا جو مطالبہ حقیقت نگاری کا یہ دبستان کرتا ہے اس کا مقصد یہ ہے کہ مشاہدے کے ذریعہ زندگی کا سنجیدہ اور بھرپور علم حاصل کیا جائے ——— ایک ایسا علم جس کے عملی مضمرات ہوں اور جو سماج کی بہتری کا سبب بن سکے۔ حقیقت پسندی کے اس تصور میں بھی رومانیت کے عناصر شامل

کہانی کے پانچ رنگ
تبسم

ہوجاتے ہیں اور وہ اتنی حقیقت پسند نہیں رہ جاتی جس کا یہ دعویٰ کرتی ہے۔ اس سلسلے میں زولا کی ایک تحریر سے اقتباس بہت اہم ہے جہاں وہ دھرتی سے مخاطب ہے اور بڑے رومانی لہجے میں کہتا ہے: اے دھرتی! تو مجھے اپنی آغوش میں سمیٹ لے ..... اے دھرتی! تو سب کی مشترک ماں رہے، تو زندگی کا واحد مصدر رہے ... تو لازوال رہے اور امر تجھ میں دنیا کی روح گردش کرتی رہے ....!

یہاں یہ بات بہت اہم ہے کہ زولا دھرتی کا جو تصور سامنے لایا ہے، اس میں مادی ارضیت سے بات کہیں آگے جا پہنچی ہے۔ نیچرل ازم کی تحریک کے نشیب و فراز کا مطالعہ ایک اور حقیقت سامنے لاتا ہے اور وہ یہ کہ ماحول کی عکاسی، سماجی فلاح کے تصور سے ہم آہنگی اور محنت کشوں کی زندگی کی پیش کش کے باوجود مقررہ مفہوم میں نہ تو کلیتاً فطری ہے اور نہ ہی حقیقی۔ وہ اتنی سائنسی بھی نہیں جس کا دعویٰ کیا جاتا ہے۔ وہ حقیقت پسند صرف ان معنوں میں ہے کہ اس نے وسط انیسویں صدی میں گوتھک رومانس اور تمثیلی تصوروں کی روش سے انحراف کرتے ہوئے کلاسیکی ضبط اور قدامت پسندانہ اخلاقیات کے خلاف بغاوت کی۔ پریم چند کو بھی دراصل انہی محدود معنوں میں حقیقت پسند کہا جا سکتا ہے۔ انھوں نے اردو کے داستانی ادب کی ماورائیت اور پُراسراریت سے گریز کیا اور اس بات کی کوشش کی کہ ناول اور افسانے گردوپیش کی واقعاتی کائنات سے قریب ہوں۔ اس کے کردار ہمارے سماج کے جیتے جاگتے کردار ہوں۔ داستانوں کے شہر شہرِ خیال تھے، وہ کوئی بھی شہر ہو سکتے تھے۔ ان کے انفرادی خدوخال کو تمام ترجزئیات کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کوئی نمایاں نہیں تھی۔ پریم چند کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے گاؤں کے جو مرقع بنائے، اپنی خارجی تفصیلات میں وہ حقیقی لگتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کی تمام کہانیوں کے گاؤں اتنے یکساں ہیں کہ بے چہرہ نظر آتے ہیں، بالکل ویسے ہی، جیسے فلمز ڈویژن کی ڈاکیومنٹریز میں پیش کیے جانے والے گاؤں۔ پریم چند کی حقیقت پسندی زولا کی حقیقت پسندی کی طرح بڑی حد تک جمہوری اور غیر جاگیردارانہ ہے۔ زولا اپنے سماج میں محنت کشوں کی زندگی کی تصویر کشی کرتا ہے اور پریم چند کسانوں کی زندگی کی۔ یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیئے کہ پریم چند نے مجموعی طور پر جو کردار خلق کیے ہیں، ان میں گنتی کے لحاظ سے شہری کرداروں کا پلّہ بھاری ہے مگر شہری کرداروں کی سائیکی اور ان کے طبیعی یا ثقافتی ماحول پر پریم چند کی گرفت بہت سطحی اور کمزور تھی؛ اس لیے یہ کردار ان کی تخلیقی شناخت کا نشان نہ بن سکے —— حقیقت پسندی کے تمام دبستانوں کا رُخ سماج کی طرف رہا ہے اور انداز تبلیغی اور مصلحانہ، اس لحاظ سے سطحوں کا فرق تو اپنی جگہ پر، مگر پریم چند کی حقیقت نگاری اور مغربی حقیقت پسندی کے مسائل ایک دوسرے سے بہت مختلف نہیں رہ جاتے۔ اس کی ناکامیوں اور کامرانیوں میں پریم چند کی ناکامیاں اور کامرانیاں بھی دیکھی جا سکتی ہیں۔ اس کے المیے پریم چند کے بھی المیے ہیں۔ ادب میں مطلق حقیقت پسندی کا تصور ہے۔ یہ تصور دراصل ایک طرح کی mimetic fallacy میں مبتلا رہتا ہے۔ سطح پر تیرتی ہوئی حقیقتوں کو حقیقت سمجھ لینا اور حقیقت کے غیر سماجی اور غیر خارجی ابعاد سے انکار کر دینا یا ان سے چشم پوشی کرنا، ہیبت ناک کفر ہے اور اس کفر کے انتقام سے کوئی بھی حقیقت پسند نہیں بچ سکا ہے۔ پریم چند کی بڑائی یہ ہے کہ کم سے کم وہ مرض پہچانتے تھے۔ انھیں اس بات کا احساس تھا اور اس کے حدود سے وہ بھی کسی نہ کسی طور پر واقف تھے۔ ایک مرتبہ انھوں نے کہا تھا: برہنہ حقیقت پسندی اور مثالیت پسندی دونوں انتہا پسندی ہیں، برہنہ حقیقت پسندی پولیس کی رپورٹ ہو جاتی ہے اور برہنہ مثالیت پسندی پلیٹ فارم کا فتویٰ۔ سردار جعفری نے پریم چند کے اس انداز نظر کی مذمت کی ہے اور اس پر یہ اعتراض عاید کیا ہے: پریم چند کی کہانیوں کا بنیادی نقطہ کوئی سماجی یا معاشی مسئلہ ہوتا ہے لیکن اس کا حل سماجی اور معاشی نہیں ہوتا بلکہ انفرادی ہوتا ہے۔ وہ انقلاب کے بجائے انفرادی اور روحانی سدھار کی طرف چلے جاتے ہیں اور ایک آدرش وادی طریقہ پیش کرتے ہیں جو ممکن العمل نہیں رہے۔

(کیسی زبردست غلطی ہے! انقلاب کی طرف جاتے تو دنیا بدل جاتی . . .)

پریم چند کا ادبی نقطۂ نظر اس اعتبار سے قدرے متوازن ہے کہ وہ بلیغ رمز کی سمجھ سے یکسر محروم نہیں تھے، یہ کہ ناول اور افسانے میں زندگی کی ہوبہو عکاسی نہیں ہوتی، ہو بھی نہیں سکتی۔ یہاں تو ادیب اپنے تخیل اور اخذ و انتخاب کے ذریعہ واقعاتی کائنات کے متوازن ایک نئی کائنات خلق کرتا ہے جو واقعاتی کائنات سے مماثلت کے باوجود اپنا ایک الگ وجود رکھتی ہے؛ اس کی اپنی ایک منطق ہوتی ہے اور اس کی اپنی ایک الگ اخلاقیات۔ غیر آدرش وادی حقیقت پسندی کے بعض اوصاف کا وہ اعتراف کرتے ہیں مگر یہ نہیں چاہتے کہ ایک بڑا ادیب ان کا اسیر ہو کر رہ جائے۔ لکھتے ہیں:

> اس میں شک نہیں کہ حقیقت پسندی، سماج کی برائیوں کی طرف ہماری توجہ مبذول کرانے میں بہت مددگار ہوتی ہے کیونکہ اس کے بغیر ممکن ہے کہ ہم برائی دکھانے میں مبالغے سے کام لیں اور تصویر کے اس رخ کو اس سے زیادہ تاریک دکھائیں جتنا کہ وہ فی الاصل ہے، لیکن جب ان برائیوں کی تصویر کشی حد اعتدال سے گزر جاتی ہے تو قاری کے لیے عذاب ہو جاتی ہے اور پھر انسانی فطرت کی ایک خاصیت یہ ہے کہ وہ جس مکر و فریب کی دنیا میں سانس لیتا ہے، اس کی دوبارہ تخلیق اسے محظوظ نہیں کر سکتی۔ وہ کچھ دیر کے لیے ایک ایسی دنیا میں پہنچ جانا چاہتا ہے جہاں اس کے دل کو ایسے پست اور ادنی جذبات سے نجات مل جائے۔ وہ بھول جائے کہ میں فکر میں گرفتار ہوں۔ جہاں اسے شریف، نیک اور دردمند ہستیوں کے درشن ہوں؛ جہاں ریاکاریوں، سازشوں اور باہمی خمگردوں کا ایسا غلبہ نہ ہو۔ اسے خیال ہوتا ہے کہ جب ہمیں قصے کہانیوں میں بھی ان لوگوں سے سابقہ ہے جن کے ساتھ آٹھوں پہر رہنا پڑتا ہے تو ایسی کتاب پڑھیں ہی کیوں؟

مغرب کے حقیقت پسندوں کی طرح پریم چند کہانی کی اوپری سطح پر ہی حقیقت کا التباس قائم کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے نیچے وہ آزادی چاہتے ہیں حقیقت کو منقلب کرنے کی، اپنے نقطۂ نظر کی روشنی میں مثبت کرداروں کی تخلیق کی، اپنے رویا کے مطابق ایک نئی انسانی کائنات کی تخلیق کی۔ مغربی حقیقت پسندی سے وہ یہاں انحراف کا راستہ پیدا کرتے ہیں جو توجہ طلب ہے۔ مغربی حقیقت پسندی بشمول اشتراکی حقیقت پسندی کا مرکزی تصور یہ ہے کہ مادی زندگی یا ماحول انسانوں کے ذہن اور اس کے اعمال کا تعین کرتا ہے۔ اس طرح مادی حقیقت کی جبریت حقیقت پسندی کی اساس یا اصولِ حقیقت ہے۔ پریم چند اس اصولِ حقیقت کو تسلیم نہیں کرتے اور مادی حقائق کو اپنے مثالی تصورات کی ترسیل کا مؤثر ذریعہ سمجھتے ہیں۔ تمام عینیت پسندوں کی طرح وہ بھی خیال کو مادے پر مقدم سمجھتے ہیں۔ اسی راہ سے پریم چند کے یہاں رومانیت داخل ہوئی ہے جو ان کو حقیقت پسندی کا کوئی بھرپور تصور قبول کرنے سے روکتی ہے۔ دراصل حقیقت پسندی کا بڑا تصور انسانی وجود کو اس کی کلیت میں دیکھنے پر زور دیتا ہے۔ رومانی حقیقت پسندی اور جبریاتی حقیقت پسندی کے دبستان ادھوری سچائیوں کے دبستان ہیں۔ رومانیت پسند حقیقت نگاری انسانی زندگی میں شر کے عنصر کو ماحول کے غلط اثرات کا نتیجہ قرار دیتی ہے اور انسان کو بنیادی طور پر معصوم سمجھتی ہے۔ اور اس کا عقیدہ ہے کہ انسان تکمیل کے بے پایاں امکانات رکھتا ہے۔ اکملیت کا تصور رومانیت کا اساسی تصور ہے۔ پریم چند رومانیت کی راہ سے نہ سہی، دوسری راہوں سے اس تصور تک پہنچتے ہیں اور

اپنے کرداروں میں مثبت کرداروں کی تخلیق کی بات کرتے ہیں۔ اور قلبِ ماہیت کے ذریعہ انسان کی بنیادی نیکی اور شرافت کے پیکر تراشتے ہیں۔ فکری سطح پر پریم چند کا بنیادی مسئلہ فرد اور خاندان اور فرد اور سماج کے رشتوں کی تعیین و تعبیر ہے۔ ان کے عہد میں یہ رشتے ایک لمحہ بہ لمحہ شدید تر ہوتی ہوئی خرابی کی زد پر تھے۔ گھر اور گھر سے باہر کا معاشرہ ٹوٹ رہا تھا، چنانچہ کہانی کے آزمودہ ڈھانچوں پر بھی ضرب پڑنے لگی تھی۔ پھر بھی پریم چند کے مزاج کی تنظیم اور ان کی کہانیوں کے ڈھانچے میں برہمی اور انتشار کا کوئی تاثر نہیں اُبھرتا۔ سبب یہ تھا کہ توڑ پھوڑ کا یہ شور یا تو آدرشوں کی گونج میں پریم چند تک پہنچا ہی نہیں یا پھر انھیں اس بات پر اعتماد تھا کہ یہ توڑ پھوڑ محض وقتی ہے اور اس آدرش سے بھٹک جانے کا یا اپنے مرکز سے کھسک جانے کا نتیجہ جس تک واپسی یقینی ہے (کہ آدم زاد بہر حال معصوم ہے) راجیندر یادو کا خیال ہے کہ پریم چند کی مثال پرستی، اصلاح پسندی اور کرداروں کی قلبِ ماہیت ایک نسخۂ مومیائی تھی جس کے ذریعے وہ کمال آسانی سے اُن کے شکستہ رابطوں کو جوڑ دیتے تھے۔ سو مسئلہ چاہے جتنا گمبھیر اور اُلجھا ہوا ہو۔ اس کا انجام ہمیشہ بخیر ہوتا تھا۔ اس عمل میں شر کا عنصر انسان کی شخصیت کا صرف اتفاقی عنصر قرار پاتا ہے، چنانچہ انسانی فطرت کچھ دیر تو خیر اور شر کی جنگ گاہ نظر آتی ہے مگر جلد ہی خیر انسان کو بدل کر رکھ دیتا ہے اور اس کی بنیادی شرافت اس کا پرچم بن جاتی ہے۔ پریم چند نے اپنے ایک مضمون میں روسو کے فطرت کی طرف واپسی کے تصور کا ذکر کیا ہے کہ اس طرح اس کا نیک وحشی شہر کی پیچیدہ معاشرتی تنظیم کے غلط اثرات سے محفوظ رہ لیتا ہے اور اپنی خلقی شرافت کو مسموم نہیں ہونے دیتا۔ انھوں نے شہر بنام دیہات کا جو قضیہ، چودھری چرن سنگھ کی طرح، ایک زمانے میں کھڑا کیا تھا، اس میں روسو کی رومانیت کے اثرات کی گونج سنائی دیتی ہے۔ ان کے لیے گاؤں فطری معصومیت کی پناہ گاہ قرار پاتا ہے اور شہر اس کی قتل گاہ۔ پریم چند کی کہانیاں اپنی اوپری سطح پر حقیقت پسند نظر آتی ہیں اور ان کے نیچے جو رومانی تصورات ہیں، وہ اوپری سطح کی حقیقت کو لمحہ بہ لمحہ کمزور کرتے رہتے ہیں۔ ان کی حقیقت پسندی پورے انسان یا انسانی تجربے کو قبول نہیں کرتی۔ وہ خیر کا لانڈری میں دُھلا ہوا تصور تو رکھتی ہے مگر شر کے ادراک کی ہمت سے عاری ہے۔ اور ظاہر ہے کہ جب تک خیر کی طرح شر کا بھی وژن فن کار کے پاس نہ ہو وہ اپنے فن کے ذریعہ اپنی نیک اندیشی اور معصومیت اور اوسطیت کا مظاہرہ تو کر سکتا ہے، اپنی فطانت کی عظمت کا کوئی نقش نہیں اُبھار سکتا۔ اس طرح ایک عامیانہ پن کو پنپنے کا موقع ملتا ہے اور بقول اگاسی[1] ہر وہ شے جو مختلف ہو، ہر شے جو اعلیٰ ہو، منفرد و منتخب ہو، اس عامیانہ پن کے بوجھ تلے دب جاتی ہے۔ ہر وہ شخص جو دوسروں کی طرح نہ ہو، جو دوسروں کی طرح نہ سوچتا ہو، ہمیشہ بربادی کے خطرے سے دوچار رہتا ہے۔

پریم چند کا فن بھی بڑی حد تک اسی المیے کا شکار ہے، اگرچہ اس میں منفرد اور منتخب کی طرف رجحان پایا جاتا ہے۔ یہ عامیانہ پن فن کی اقدار کو ہمیشہ شبہے کی نظر سے دیکھتا ہے۔ اعلیٰ درجے کے فنی طریقۂ کار اپنانے کو وہ اشرافی رویہ قرار دیتا ہے۔ اس نوع کے سارے دبستاں چونکہ عامیانہ پن کو norm کی حیثیت دیتے ہیں لہٰذا وہ ادب میں عام فہمی کو بھی بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ طالسطائے جس سے پریم چند کے ادبی اور اخلاقی رشتوں میں کسی شبہے کی گنجائش نہیں ہے اور جو خود بھی ایک طرح کی دیہی حقیقت پسندی (گرچہ اس کی سطح بہت اونچی ہے) کا علم بردار تھا، اپنے دور میں فروغ پانے والی علامت پسند جمالیات کی تکذیب کرتا ہے۔ علامت پسندی کا ابہام یا اس کی مبہم غیر قطعیت طالسطائے کے نزدیک انتہائی ناپسندیدہ ہے۔ ابہام اس کے خیال میں حسن نہیں، ایک طرح کی بداخلاقی ہے، ظلمت پسندی، انتشار ذہنی، عدمیت اور زراج ہے۔ اب ذرا اس معاملے میں

---

[1] The Revolt of the Masses: Chap. I, P. 12

پریم چند کا رویہ دیکھیے۔ وہ ادب کا ایک افادی تصور رکھتے ہیں۔ وہ حسن کاری اور آرائش کو جاگیردارانہ دور کی بات سمجھتے ہیں۔ وہ ایک نئی جمہوری جمالیات کا مطالبہ کرتے ہیں جس میں احساسات کے انوکھے پن کی اس وجہ سے گنجائش نہیں کہ اس کا اظہار مشکل اور مبہم ہوگا، مگر تخلیقی تجربہ تو وہ دشتِ بے کنار ہے جہاں پرچھائیاں کبھی کبھی انسانوں سے زیادہ حقیقی نظر آتی ہیں۔ اس رمز کی پہچان کے لیے صرف جذبہ کافی نہیں کہ یہ تو پریم چند کے پاس تھا، مگر وہ اسی علاحدگی اور معروضیت سے محروم تھے جو ذہن کی وسعت اور تخلیقی سرشت کی سنگینی سے پیدا ہوتی ہے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس کے لیے انھوں نے جو خطبہ لکھا تھا، اس میں سارا زور بس جذبے پر دیا تھا، یہ کہتے ہوئے کہ جن جذبات کے ساتھ ہم اپنے آپ کو دوسروں سے ملا سکتے ہیں وہی سچے جذبات ہیں۔ یہی وہ راہ ہے جس کے ذریعے عامیانہ پن حقیقت پسند ادب میں norm کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ جذبات کی سچائی کا جو معیار پریم چند نے قائم کیا ہے، اس کی بنیاد پر بڑا ادب تو دور کی بات ہے، اچھا ادب بھی تخلیق کرنا محال ہے؛ چلیے ناممکن نہ سہی۔ وہ ادب کی پرکھ کے لیے فنی اور جمالیاتی اصولوں کو طالسطائے کی طرح اہمیت نہیں دیتے، اہمیت دیتے ہیں سوسائٹی کی عدالت یا عوامی عدالت کو۔ لکھتے ہیں :

> ادیب انسانیت کا، علویت کا، شرافت کا علمبردار ہے۔ جو پامال ہیں، مظلوم ہیں، چاہے وہ فرد ہوں یا جماعتیں، ان کی حمایت اور وکالت اس کا فرض ہے۔ اس کی عدالت سوسائٹی ہے۔ اسی عدالت کے سامنے اپنا استغاثہ پیش کرتا ہے... مگر عام وکلاء کی طرح وہ اپنے مؤکل کی جانب سے بیجا دعوے نہیں پیش کرتا، مبالغے سے کام نہیں لیتا، اختراع نہیں کرتا۔ وہ جانتا ہے کہ وہ ان طریقوں سے ادب کی عدالت کو متاثر نہیں کر سکتا۔ اس عدالت کی تالیف اسی وقت ممکن ہے جب آپ حقیقت سے ذرا بھی منحرف نہ ہوں، ورنہ عدالت آپ سے بدظن ہو جائے گی اور آپ کے خلاف فیصلہ سنا دے گی۔

وہ سارا معاملہ عوام پر چھوڑتے ہیں اور عوامی مقبولیت کو ادب کے لیے سب کچھ سمجھتے ہیں۔ عوامی قبولیت کو واحد ادبی معیار تسلیم کر لینے سے ادب کا تو شاید کچھ نہ بگڑے، ادبی مباحث ضرور گرام پنچایت کے شور میں تبدیل ہو کر رہ جائیں گے۔ ادب کے اس عدالتی تصور کو قبول کر لینے کے بعد جس طرح کا ادب تخلیق ہوگا، یا جس طرح کے فنی معیار سامنے آئیں گے، ان کا اندازہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم پریم چند ہی کی طرف رجوع کریں۔ پریم چند کے اس ادبی تصور نے ان کی تخلیقی روش کو بہت متاثر کیا ہے۔ ان کی بیشتر کہانیوں کا فنی ڈھانچہ کمزور ہے اور ڈھیلا محسوس ہوتا ہے۔ ان افسانوں کو فنی تنظیم کے نقطۂ نظر سے پڑھیے تو کچھ اسی طرح کی بے آرامی محسوس ہوگی جیسے ڈھیلی چارپائی پر بیٹھ کر محسوس ہوتی ہے۔ پریم چند کی کہانیاں وقت کے ارتکاز اور ایک شدید لمحے کی اہمیت کے احساس سے خالی ہیں۔ ان کا ایک افسانہ پچیس سال کے عرصے پر محیط ہے۔ مختصر افسانے سے وہ کام لینا جو ناول سے لیا جانا چاہیے، ایک ناقص فنی رویہ ہے۔ امریکی حقیقت پسندی میں Farrel، جس کی خواہش تھی کہ وہ امریکی زندگی کے بارے میں جیمس جوائس کے یولی سس کی سی وسعت رکھنے والا ایک ناول ضرور لکھے گا، اس کے بارے میں مارک شورر نے بہت دلچسپ رائے دی تھی کہ وہ اپنی نثر سے انتہائی ابتدائی قسم کے واقعات کی ترسیل کے سوا اور کوئی کام نہیں لیتا؛ اس کے حوصلوں کی تکمیل کے لیے اخبار کا اسلوب اور ڈاکیومنٹری کیمرے کا لینس کافی ہے۔ پریم چند کا معاملہ اس حد تک تو خراب نہیں ہوا کیونکہ ان کے تجربے کی صداقت اور انسانی روح کے تئیں ان کی دردمندی بجائے خود ایک بہت بڑی قوت تھی، مگر حقیقت نگاری کے محدود تصور کی وجہ سے فن کس طرح کمزور ہو جاتا ہے،

اس کی داستان پریم چند ہی نہیں، حقیقت پسندی کے دوسرے ترجمانوں کے فن میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ عالمی سطح پر آپ نظر ڈالیں تو معلوم ہوگا کہ حقیقت نگاری کے مروجہ مفہوم کے زیرِ اثر پیدا ہونے والا فن ہی نہیں، نئے تصورات بھی ادب اور ادبی مسائل سے حقیقی دلچسپی کا اظہار نہیں کرتے۔ پریم چند جس حقیقت نگاری کی تکنیک کو برت رہے تھے، اب اس کی نارسائیوں کا احساس عام ہو گیا ہے۔ وہ دراصل سطح کی تکنیک ہے اور جدید شعور کی پیچیدگیوں اور انسانی وجود کے تمام مشہود اور نامشہود گوشوں کے اظہار پر اچھی طرح قادر نہیں ہے۔ جدید فکشن، اس کی سادہ نظری اور بعض اوقات سادہ لوحی کو برداشت نہیں کرتا۔ مگر وہ اسے پورے طور پر ترک بھی نہیں کر سکتا کہ اس کے ترک سے اس کا سماجی مواد ہی غائب ہو جائے گا۔ پریم چند کے شعور کی سب سے روشن لکیر اسی بساط پر مرتعش ہے اور ہم آج بھی اس میں چھپے ہوئے سچ کے انکاری نہیں ہو سکتے۔ یہ سچ پریم چند کا تجربہ تھا۔ ان کے بعد کچھ لوگوں نے، رونڈر کالیہ کے لفظوں میں، اسے سرکس بنا دیا اور اپنے آپ کو اس بیچ میں اچھی طرح شرابور کیے بغیر بس سلیقے سے رپورٹنگ کرتے رہے۔ سماجی مواد کا فکشن سے اخراج مابعد الطبیعاتی ناممکنات میں سے ہے۔ Elizabeth Bowen نے لارنس کے بارے میں لکھا تھا: ہم جدید افسانے میں فطرت پسندانہ سطح چاہتے ہیں مگر اس کے نیچے ایک طرح کی داخلی سوزش کے بھی متمنی ہیں . . . لارنس کے یہاں ہر جھاڑی جلتی ہے . . . تجریدی افسانے میں سوزش تو موجود ہے، مگر جھاڑی غائب۔ اس استعارے کا مرکزی تصور یہ ہے کہ بڑا افسانہ، بڑی شاعری کی طرح ایک بڑے وژن کا محتاج ہوتا ہے، اور یہ وژن اسی وقت اہم بنتا ہے جب اس کی تجسیم کے لیے فن کار کو معروضی تلازمہ ہاتھ آجاتا ہے۔ پریم چند کا وژن ادھورا اور ان کے افسانوں کا معروضی تلازمہ اطمینان بخش ہے۔ جب صورت حال یہ ہے تو ہمیں جی کڑا کر کے یہ بات مان لینی چاہیے کہ تخلیقی اعتبار سے پریم چند کی جگہ اب صرف افسانے کی تاریخ کا حصہ ہے، ایک بہت قیمتی حصہ، اور ایک طویل پُر پیچ تسلسل کا حرفِ اولیں ——— یہ روشنی بہت دور تک ہمارا ساتھ نہیں دے سکتی۔

پریم چند بالآخر کامرانی کے ایک موقر جمالیاتی منطقے تک پہنچے بھی تو اس وقت جب ان کا سانس اکھڑ رہا تھا۔ یہ منطقہ ان کی کہانی کفن (۱۹۳۵ء) ہے۔ یہاں تک ان کی رسائی آدرش واد کے طلسمی دائرے سے نجات اور ایک گہری، متین اور سنگین حقیقت پسندی کی دریافت سے عبارت ہے۔ گرچہ یہاں بھی پریم چند کی تخلیقی کائنات میں اُن کے کردار بندھے بندھے سے نظر آتے ہیں اور اُن کی آواز کے ساتھ پریم چند کے کچھ محبوب راگ بھی مستقل لگے ہوئے ہیں۔ آدرش dogma بن جائے تو ادب اور ادیب دونوں کی آزادی خطرے میں پڑ جاتی ہے۔ بہرنوع، پریم چند نے ایک لمبی ریاضت کے بعد آخر کار اس dogma کو منتشر تو کیا اور اس موثر پردہ مصلح کا لبادہ پھینک کر ایک انوکھے قصہ گو اور انسانی مقدر اور اس سے وابستہ منظر کے ایک لبطا ہر خاموش، لاتعلق تماشائی کی صورت سامنے آئے۔ ان کی سماجی فکر تنگ نظریوں اور محدود فکریوں کے حصار کو توڑ کر انسانی تجربے کے جس ادراک تک اخیر میں پہنچی تھی، وہ ہماری سماجی تاریخ کا حصہ تو ہے ہی، ہمارے حاضر کا تجربہ بھی ہے، مگر یہ تجربہ اشتعال کی جس زمین میں پیوست ہے، پریم چند کی نرم خوئی شاید اس کی تاب نہیں لا سکتی تھی۔ چلیے، پریم چند کے مقلدین میں ایک جیالے صف شکن کی یہ بات ہم مانے لیتے ہیں کہ پریم چند کی فکری جدوجہد نے آج ایک نیا مفہوم پا لیا ہے، مگر صاحب، اس مفہوم کی جستجو کا نتیجہ خیز عمل جس دُنیا میں جاری ہے، وہ آپ مانیں نہ مانیں، شعر و ادب کی دُنیا سے آگے ہے ——— اس سے ایک بہت زیادہ گرم اور ننگی دُنیا میں! اُس دنیا میں جانا ہے تو عارضی طور پر ہی سہی، بہرحال اس دُنیا کو خیرباد کہنا ہوگا۔

دو

یلدرم

بلدرم کی رومانیت

تنقید بھی کیا کیا ستم ڈھاتی ہے، خاص طور پر اس وقت جب خود کو تخلیق کی رہنمائی کے منصب جلیل پر فائز سمجھ بیٹھے! اس عنوان کے ایک مضمون میں کوئسلر نے ژید پر یہ تہمت رکھی تھی کہ اس کے یہاں خیال کی قسم کی کوئی چیز تو ہوتی نہیں، ایک بے نام سے ذائقے اور دھیمی دھیمی خوشبو کا احساس ضرور ہوتا ہے جو اسے ادبی عظمت عطا کرنے کے لیے کافی نہیں ہے —— سبب یہ ہے کہ خالی خولی جمالیاتی ذائقے سے انسانیت کو کوئی فائدہ نہیں پہنچتا! اب ژید کے ادبی مرتبے کا تعین تو اس کے نقادوں کا کام ہے البتہ کوئسلر نے انسانیت کے فائدے کی جو منطق پیش کی ہے اس سے ہماری گفتگو کا تعلق یوں نکلتا ہے کہ یلدرم اور ان کے معاصرین جنھیں رومانی کہہ کر ٹال دیا جاتا ہے، افسانے کی تنقید میں کچھ ایسے ہی رویوں کی سرد مہری کا شکار ہوتے آئے ہیں! ژید نے تو یہ کہہ کر اپنے معترضین سے ایک مستقل لڑائی مول لے لی تھی کہ نیک جذبات صرف بُرا ادب پیدا کر سکتے ہیں! ہو سکتا ہے کہ اس نظریے سے اختلاف کی دو چار بہت مضبوط دلیلیں بھی آپ ڈھونڈ نکالیں کہ ادب میں جذبات کا مسئلہ بہت اُلجھا ہوا ہے اور نیکی یا بدی سے زیادہ جذبے کے جھوٹ اور سچ اور اس کے تخلیقی تقاضوں سے تعلق رکھتا ہے، مگر یہ ایک واقعہ ہے کہ جذبات کی نیکی نے ادب کو نقصان پہنچایا ہو یا نہ پہنچایا ہو، تنقید کا حلیہ ضرور بگاڑا ہے! ایسا نہ ہوتا تو یلدرم کی افسانہ نگاری اپنی جذباتی طہارت اور اس سے نکلتی ہوئی ایک واضح، پُرجوش اور اخلاقی جہت کے باوجود ہمارے نیک اندیش نقادوں کے نزدیک کچھ گری پڑی، گمراہ کن اور مہلک سی شے نہ ٹھہرتی۔ وہ جو متقابلتاً روادار تھے، انھوں نے اگر کھُل کر اسے بُرا نہیں کہا تو کچھ غیر مفید اور غیر ضروری قرار دے دیا۔ ایسے لوگوں کی تربیت کے لیے عسکری صاحب نے ایک موقع پر لکھا تھا کہ فن کی دُنیا میں فن کار کے مقدر کا فیصلہ اس کی کامیابی اور ناکامی کے حساب سے نہیں ہوتا کہ یہاں چلنا ہی سب کچھ ہے! منزل ملے نہ ملے، اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اکثریت کے لیے بالعموم وہی جواب پُرکشش ہوتے ہیں جو سیدھے سادے اور سہل الفہم ہوں مگر فن سے قطع نظر، سماجی اور تہذیبی فکر کی دُنیا میں دو ٹوک جوابوں سے زیادہ اہمیت اُن سوالوں کی ہوتی ہے جو پیچیدہ، پائیدار اور دُور رس ہوں! بعض صورتوں میں فنی تخلیق کچھ سوالوں کے جواب بھی فراہم کرتی ہے لیکن ضروری نہیں کہ یہ جواب دو اور دو چار کی صورت ہوں۔

یلدرم پر سب سے سنگین اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ اُن کے افسانے فن برائے فن کی بدعت کے ترجمان تھے، زندگی کے سنجیدہ، شکن آلود مسائل سے لاتعلق اور ایک دبیز روحانی دھند میں کھوئے ہوئے ——— میرا خیال ہے کہ رومانی فکر سے مربوط مسئلوں کو ایک دم سنجیدہ نہ سمجھنا بجائے خود بڑی غیر سنجیدہ بات ہے؛ دوسرے ہمیں یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ یلدرم نے تو خیر ایسا کوئی دعویٰ نہیں کیا مگر جو ادیب خالص فن کے بھجنوں پر ایمان لائے، ان کی تخلیقات کو بھی خالص فن کا مکمل نمونہ تصور کرنا، ناممکن کو ممکن بنانے کے مترادف ہے۔ آدمی اپنے آپ سے بھاگ کر کہاں جا سکتا ہے؛ بڑے سے بڑا مردم بیزار اور جمال پرست ادیب بھی اس بات پر قادر نہیں ہو سکا کہ اپنے لفظ کو اصطلاحی معنوں میں خالص فن بنا دے اور زندگی سے اپنے تمام رابطوں کی قیمت پر بس ایک جمالیاتی تسکین کی فراہمی کو اپنا مقصود جانے؛ اوّل تو جمالیاتی تسکین کا تصور بھی فی نفسہٖ ایک اخلاقی حقیقت ہے، پھر کسی باقاعدہ اور مربوط فکری نظم اور مقصد سے عاری تخلیق بھی اعصاب کی سرگرمی کے بغیر وجود میں نہیں آتی؛ اس لحاظ سے یہ سرگرمی اپنے آپ میں ایک بامعنی شے ہوتی ہے؛ ذہن چاہے تو جھوٹ کے طلسم بھی باندھ سکتا ہے مگر اعصاب کا عمل ہمیشہ اضطراری، بے ساختہ اور ہر طرح کے کھوٹ سے دُور ہوتا ہے؛ چنانچہ جمالیاتی تسکین بہم پہنچانے والی کسی تخلیق کو رُوح کے آشوب سے یکسر محفوظ سمجھ لینا محض سادہ خیالی ہے ——— ایک نقاد نے تو یہاں تک کہا تھا کہ جمالیات کا سفر ٹھیک اسی سمت میں ہوتا ہے جدھر حقیقت کے متلاشی اُس کے محور یعنی خدا کی جستجو کرتے ہیں؛ اور ایک مشہور جمالیاتی مفکر کا یہ فقرہ بھی آپ کی نظر سے گزرا ہوگا کہ فن اخلاق سے زیادہ بااخلاق ہوتا ہے ——— اگر یہ مبالغہ ہے تو کم از کم اتنا تو مان ہی لینا چاہیے کہ یہ راستہ ایک کشادہ نظر اور اساسی انسانی سروکار سے الگ دو گام بھی آگے نہیں جا سکتا کہ ادب کے شہر میں اندھی گلیاں نہیں ہوتیں؛ یہاں تو سارا معاملہ ہی اندھی گلیوں میں راستے نکالنے کا ہے؛ فن کھیل یا کرتب بن جائے، جب بھی اس کی جڑیں انسانی روح کی زمین میں پیوست ہوتی ہیں۔

اصل میں یلدرم اور دوسرے رُومانی افسانہ نگاروں کی بابت ایک بہت بڑی غلط فہمی یہ ہے کہ ۱۹۳۶ء سے پہلے سرسید تحریک اور حالی کے اثر سے اور ۱۹۳۶ء کے بعد ترقی پسند تحریک کی ترجیحات کے سبب رومانیت کو ہماری ادبی روایت میں ایک سماجی اور جذباتی گناہ سمجھ لیا گیا اور لوگ یہ بھول گئے کہ رومانیت کا پہلا رشتہ ایک کثیر الجہت روحانی ناآسودگی، ایک نیم فلسفیانہ بے اطمینانی، مادّی اور طبعی حقیقتوں سے جُڑے ہوئے ابتذال کے ایک الم آمیز احساس اور مجموعی انسانی صورت حالات کے خلاف ایک احتجاج کی بنیادوں پر قائم ہوا تھا؛ جس طرح بنگال کے آواں گارد نے ٹیگوریت کو بس فکر کے ایک منفی وصف کی صورت دیکھا، اسی طرح ہمارے کچھ نقاد ادبِ لطیف کو ایک طرح کی فرار کوشی سمجھ بیٹھے؛ کیسی ستم ظریفی ہے کہ ادب کا لطیف ہونا معیوب ٹھہرا اور یلدرم یا اُن کی قبیل کے لکھنے والوں میں تخلیقیت کا جو وفور بالآخر ایک انقلابی رویے کی نمود کا سبب بنا، اسے محض انفعالیت سے تعبیر کیا گیا۔ غیر اصطلاحی معنوں میں یہ بزرگ بھی اپنے زمانے کے زبردست ترقی پسند تھے۔ یلدرم کے افسانوں پر ایک سرسری نظر بھی ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کا نصب العین رُومانی فکر سے ہم رشتہ انفرادیت کے اثبات اور تحفظ کے ساتھ ساتھ ایک بہت باضابطہ اور منظم سماجی مفہوم کا حامل بھی تھا؛ انھوں نے افادی ادب کے رائج الوقت تصور سے الگ تخلیقی مقصدیت کے ایک نسبتاً پُرپیچ تصور کی تصدیق کی اور اس تصور کو حد سے بڑھی ہوئی مغرب پرستی، تاریخ کی یک رُخی تعبیر، سماجی سطح پر ذہنی قدامت پسندی، جذباتی ادعائیت اور دقیانوسی رویّوں کے تضاد کی مثال پیش کیا؛ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے فنی اظہار اور عمل کی کچھ حدیں الگ الگ بھی مقرر کر لی تھیں جو آپس میں نہ تو ٹکراتی ہیں نہ ایک دوسرے کو مغلوب کرنے کے درپے ہیں مگر ایک دوسرے کی حُرمت کا دفاع اور ایک دوسرے کی آزادی کا احترام کرتی ہیں؛ یہ دراصل زندگی اور فن، دونوں کے حقوق کو ان کی اپنی اپنی شرط و احتیاج کے مطابق ادا کرنے کی ایک نئی جدوجہد تھی، نئی زندگی اور نئے معاشرے کی پیچیدگیوں اور الجھنوں سے مشروط ۔ ۔ ۔ !

چنانچہ مجموعی طور پر اس جدوجہد کا مکمل منظرنامہ بھی اس کے سماجی، جذباتی اور معاشرتی سیاق ہی میں ترتیب دیا جا سکتا ہے؛ اب آگے بڑھنے سے پہلے اس سلسلے میں یلدرم کے بعض معاصرین کے کچھ فرمودات پر بھی نظر ڈالتے چلیں؛ سرسید رضا علی کہتے ہیں:

یلدرم پکّے قوم پرست تھے اور انیسویں صدی کے آخر میں اسلام کی بے بسی کا جو عالم تھا، اس کے لحاظ سے وہ چاہتے تھے کہ تمام دنیائے اسلام ترکی کی برتری تسلیم کرے اور ترکی کی رہنمائی میں سارے اسلامی ممالک بالخصوص ہندی مسلمان اپنی اپنی ضرورت کے بقدر مستفید ہو سکیں...

سجاد حیدر رسوم و قیود کے پابند نہ تھے بلکہ وہ ایسے رسم و رواج کی اصلاح کرنا چاہتے تھے جس سے سوسائٹی کو نقصان پہنچ رہا ہے...

قاضی عبدالغفار یوں گویا ہوئے ہیں:

سجاد حیدر ایک ترقی پسند ادیب تھے۔ کیا یہ کوئی عجیب دعویٰ ہے؟ بلاشبہ ترقی پسندی کے صحیح مفہوم کے اندر سجاد کا انداز نگارش ترقی پسند تھا۔ انھوں نے اردو کو ترکی ادب کے ترقی پسند رجحانات سے متاثر کر کے قدامت کی زنجیریں توڑ دیں —— نہ صرف انشاپردازی کے اعتبار سے بلکہ مطالب کے اعتبار سے بھی انھوں نے اپنے پڑھنے والوں کو ترقی پسندی کا پیام دیا۔ ان کے افسانوں کے تمام موضوعات بھی ایسے ہی ہیں اور خود اردو زبان کے متعلق بھی ان کے خیالات نے قدامت پسندی کی حدوں کو توڑ دیا تھا...

سجاد کی سریع الحس روح ملک کی سیاسی کشمکش سے بہت دور رہ کر بھی کتنی قریب تھی...

ایک اور اقتباس یوں ہے:

ہمارا ادب اب جن حقائق کو زیادہ گرم اور زیادہ کھلے ہوئے الفاظ میں ہمارے سامنے لا رہا ہے اس کا دھیما اور معتدل آغاز ہم سجاد حیدر کے ابتدائی ترجموں میں پاتے ہیں۔ اس پہلی منزل کے بعد خود سجاد نے ترقی پسند ادب کی بہت سی منزلیں طے کیں...

ان باتوں سے جو نکتے ابھرتے ہیں، مختصراً انھیں یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

ایک: یلدرم کی رومانیت مغرب کی رومانیت کا عکس یا اس کی کوری تقلید نہ تھی اور اس کا ایک مقصد اپنی تہذیبی اور معاشرتی انفرادیت کی پہچان قائم کرنا بھی تھا۔

دو: بیسویں صدی کے پہلے ربع کے تناظر میں یہ سرسید تحریک یا انیسویں صدی کے تعمیری میلانات کی نئی تعیین اور اسے اپنے حاضر کے حوالے سے ایک نئی جہت دینے کی کوشش تھی۔

تین: یہ انیسویں صدی کی اصلاحی انجمنوں کے فرقہ وارانہ مقاصد کے بجائے ہندوستانی معاشرے اور ساتھ ساتھ بین الاقوامی تمدن کے مجموعی ماحول میں مسلمانوں کے لیے ایک ہمہ گیر حیثیت کی جستجو کا علامیہ تھی۔

کہانی کے پانچ رنگ

تینتیس

چار: یلدرم کی رومانیت شخصیت میں توازن اور باطن کی تہذیب کے ذریعے اپنے ظاہر کو بدلنے کا ایک خاکہ بھی ترتیب دیتی ہے۔

پانچ: ادعائیت مذہبی ہو یا فکری یا سماجی، یلدرم اُسے ہلاکت آمیز سمجھتے تھے اور جذبے کی بساط پر اپنی تخلیقات کے ذریعے، نیز عمل کی سطح پر اپنے مضامین اور عام سماجی سرگرمیوں کے ذریعے، اپنی قوم کو اس پھندے سے آزاد کرانا چاہتے تھے۔

چھ: اُن کی ترقی پسندی ترقی پسندی کے اُس مفہوم سے علاقہ رکھتی ہے جس نے ۱۹۳۶ء کی تحریک کے آغاز میں مختلف مکاتبِ خیال سے تعلق رکھنے والے دانشوروں اور مزاج کے اختلاف کے باوجود ذہنی قدامت پسندی اور فرسودہ اقدار و ایقانات کے مخالف ادیبوں کو ایک حلقے میں یکجا کر لیا تھا۔

یہ صحیح ہے کہ اپنے معاشرے کے عام معاملات سے یلدرم کے سروکار کی نوعیت معاصرین کی بہ نسبت بہت مختلف تھی مگر یہ سروکار شدید بھی تھا، سچا اور نتیجہ خیز بھی؛ دُنیا کو سمجھنے کے لیے اس میں تا بہ گردن غرق ہونے کی شرط لازم نہیں آتی؛ شاید اس سے دُور رہ کر اسے بہتر اور زیادہ معروضی طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ اقبال نے دلچسپ بات کہی تھی کہ قوال کو حال نہیں آنا چاہیے۔ اس معاملے میں یلدرم ہی کیا ہر زمانے کے تخلیقی آدمی کا رویّہ بالعموم دُوری میں قربت کا رہا ہے؛ اسی وجہ سے یلدرم کی تحریروں میں جہاں طنز اور مزاح کی صورتیں اُبھری ہیں، وہاں بھی اُن کی تہہ میں ملال اور فکر آمیز افسردگی کی ایک لہر متحرک دکھائی دیتی ہے کہ اپنے ماحول سے ان کے رابطے صرف ذہنی یا برائے بیت نہ تھے؛ اس ماحول کے باطن اور اس کے ظاہر دونوں میں وہ ایک ساتھ چند اساسی تبدیلیوں کے تمنائی تھے؛ اس طرح کہ دونوں سطحوں کا توازن بگڑنے نہ پائے۔ اُردو ادیبوں میں یلدرم غالباً پہلے شخص تھے جنھوں نے اپنی روایت کو ایک عالمی مزاج اور بین الاقوامی صورت دینے کی کوشش کی اور شاید اسی لیے علامہ تاجور نجیب آبادی نے انھیں اُردو افسانے کے ایڈگر ایلن پو کا نام دیا؛ حیسر، اُن دنوں اس طرح کے نام کا شوق بہت شدید تھا؛ یہ ایک الگ نفسیاتی مسئلہ ہے ——— یلدرم کے لیے ترکی ایک نئی تہذیبی روح سے شناسائی کا وسیلہ یوں بنا کہ اُس کے فیصلوں میں اسلامی تہذیب کے عناصر محفوظ بھی تھے اور اُس کا ایک دروازہ مغرب کی طرف بھی کھلتا تھا؛ یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ اس رُوح کا عرفان عام کرنے کے لیے یلدرم نے ترکی ادب کے ترجموں کا سہارا لیا۔ کسی تہذیب کی ماہیت اور اس کی اندرونی ترکیب کا رمز جس طور سے اس کے فنون میں ظہور پاتا ہے، وہ تاریخ کے مقابلے میں بہت وسیع المعنی ہوتا ہے؛ اس طور سے ہم اپنے انتخاب کی آزادی کا استعمال اپنی مخصوص سماجی، جذباتی اور تخلیقی ضرورتوں کے مطابق شاید زیادہ سہولت کے ساتھ کر سکتے ہیں؛ اخذ و استفادے یا ایجاب و قبول کا عمل اس طرح ہماری اپنی شناخت کی نفی نہیں بنتا؛ چنانچہ یلدرم کے لیے ترکوں سے موانست بیک وقت اپنے سماجی اور ذاتی شعور، اپنی مادی اور رُوحانی اقدار، اپنی اجتماعیت اور انفرادیت دونوں کی پرداخت کا ذریعہ تھی؛ یہ سفر ایک ساتھ اپنی تلاش اور اظہار کا سفر تھا۔

اس طرح یلدرم کی رومانیت کچھ معنوں میں نشاۃِ ثانیہ کے مکمل انسان کی تشکیل پر زور دیتی ہے جس میں دیوتاؤں کا جمال و اسرار بھی ہو اور ارضیت کی مانوس مہک بھی؛ یہ ایک خواب نامہ ہے مکمل انسان کے ذریعے، اپنے آپ میں مکمل اور خود مکتفی، ایک ایسے معاشرے کا جہاں پورے آدمی کے ساتھ ساتھ ایک پوری عورت کی تصویر بھی سامنے آتی ہے۔ ——— وہ کہتے تھے: جنسیات سے تعلق رکھنے والی باتوں کو چھوڑ کر آپ تمدنی حیثیت سے غور کریں تو حالت اور زیادہ افسوس ناک نظر آئے گی۔ خانہ داری

تربیتِ اولاد، اقتصادی نگہہداشت عورت کا حقیقی حسن ہے۔ سو آپ کو اس کا شاید زیادہ دردناک تجربہ ہوگا —— یہاں ہمیں اس روشن فکری کے جذباتی مضمرات میں نہیں اُلجھنا چاہیے۔ البتہ جملہ معترضہ کے طور پر یوتیشنکو صاحب کی ایک نظم یاد آگئی جس میں وہ عورت کے حقیقی حسن کی تلاش صرف اس کی کاروباری قدر میں کرتے ہیں اور اس زرّیں خیال کا اظہار فرماتے ہیں: ادھیڑ عمر کی وہ عورت جس کی کمر بوجھ اٹھاتے اٹھاتے جھک گئی ہو، پنڈلیاں سخت اور بے ہنگم ہو گئی ہوں، اُس تروتازہ نوجوان لڑکی سے زیادہ حسین ہے جو باغوں میں بَن پھول چنتی، ہنستی گنگناتی پھرتی ہے —— درست کہ محنت کا اپنا وقار بھی کچھ کم دل پذیر نہیں ہوتا مگر کسی خوبصورت نوجوان لڑکی کی خوش وقتیوں کے تئیں یہ تحقیر آمیز رویہ خدانخواستہ ایک سماجی چلن بن جائے تو کیا ہوگا؟ دل اُس لمحے کے تصور سے بھی لرز اٹھتا ہے! یہ ایک ادھورے، ناقص اور کاروباری تہذیبی تصور کے ہاتھوں زندگی سے رس اور رنگ کی رخصتی کا دستور العمل ہے —— پھر لال بہادر شاستری کیا بُرے تھے کہ جنھوں نے مُلک کے غذائی مسئلے کے حل کی خاطر، بہت دن ہوئے، گلاب کی کیاریوں میں گندم اگانے کا نادر مشورہ دیا تھا؛ مسئلہ تو شاید جب بھی باقی رہتا مگر اس حل کے ہاتھوں زندگی کو جو خسارے اٹھانے پڑتے، انھیں بآسانی قیاس کیا جاسکتا ہے۔

خارستان کا بوڑھا کہتا ہے:

عورت، عورت، عورت، ایک بیل ہے جو خشک درخت کے گرد لپٹ کر اسے تازگی اور زینت بخشتی ہے؛ وہ ایک دھونی ہے کہ محبت کی لپیٹ سے مرد کو گھیر لیتی ہے۔

یہاں اس تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں کہ خارستان اور گلستان جس کے تینوں منطقے شعور کے تین منطقوں سے تکمیل پانے والی ایک وحدت کا نقشہ جماتے ہیں، اس کی حیثیت ہماری ادبی فکر کے ایک نئے موڑ کی ہے۔ نیاز نے اعتراف کیا تھا کہ اسی افسانے کو پڑھ کر وہ یونانی صنمیات کی جانب مائل ہوئے؛ یہاں حقیقت اور خواب وخیال کا آمیزہ ایک ایسی انوکھی، دیومالائی، تخلیقی کائنات کی صورت گری کرتا ہے جس کا جمالیاتی ذائقہ تو نیا تھا ہی لیکن جس نے افسانے کی روایت میں حقیقت اور اس کے مناسبات کا تصور ہی تبدیل کردیا؛ یہ ایک آئینہ ہے جس میں آدمی کی جگنوں پر پھیلی ہوئی کہانی کے سائے سمٹ آئے ہیں۔ ہمارے نقادوں نے اس افسانے کی رومان پروری اور ماورائیت پر بہت زور مارا مگر یہ بھول بیٹھے کہ نسرین نوش اور خارا کی یہ حکایتِ غریب جذباتی اور ذہنی مساوات کے ایک نئے ادراک اور ایک نئی اخلاقیات کا پیش دستہ بھی ہے —— یلدرم عورتوں کی تعلیم اور ہندوستانی سماج میں اُن کے مسئلوں کو جس نظر سے دیکھ رہے تھے، اس کی روداد علی گڑھ زنانہ کالج کے قیام، پھر خواتین کے حقوق کے سلسلے میں اُن کے معتقدات، حتیٰ کہ بیچلرلاج کی زندگی کے طالب علمانہ دور میں اُن کے انقلابی خیالات کی روداد کا حصہ ہے۔ مسلمانوں کے قانونِ وراثت میں تبدیلی کی جو تجویز یلدرم نے بیسویں صدی کے اوائل میں پیش کی تھی، اس کے مضمرات پر نظر ڈالی جائے تو خیال آتا ہے کہ لگ بھگ اسی زمانے میں ایلن کی نے اپنی کتاب "عورتوں کی تحریک" میں اخلاقیات کو ایک سماجی سازش بتایا تھا؛ چنانچہ آزادیِ نسواں کا یہ تصور اپنی تُندی اور عدم تناسب کے سبب بالآخر خود مغرب کے لیے وبال بن گیا۔ یلدرم اپنی روشن خیالی اور ترقی پسندی کی حدود کا احساس بھی رکھتے تھے جن کی تعیین ایک نوع کی مستقبل بینی کے واسطے سے ہوئی؛ عورتوں کے مسائل کو وہ ایک ایسی اخلاقیات کے حوالے سے حل کرنا چاہتے تھے جو ان کی لازوالانہ شناخت کا تحفظ بھی کرسکے اور مشرقی تہذیب کی بنیادی سرشت سے متصادم بھی نہ ہو۔

غرضیکہ یلدرم کی رومانیت کا ایک بین عنصر ان کی مستقبلیت تھی، ایک ایسی مستقبلیت جو نہ تو گزشتہ کو موجود سے منہا

کرتی ہے، نہ حاضر کو آئندہ کے تصور سے؛ مہذب معاشروں کی تاریخ، تہذیب، سماجی فکر، ادب اور فنون کی روایت، تسلسل کی اسی لکیر کے ساتھ ساتھ بڑھتی ہے؛ یہاں ان کے اس قسم کے بیانات کو غیر ضروری اہمیت دینے کی حاجت نہیں کہ "تعلیم بے شک عورتوں کے لیے ضروری ہے لیکن اس کے لیے یہ لازم نہیں کہ وہ بے پردہ ہو کر سوسائٹی کا نقش بھی منقش بن جائے۔" ایسی باتیں تو چکبست کی پھول مالا سے لے کر اکبر کے کلیات تک بہت بکھری ہوئی ہیں مگر یہاں قصہ عورت کی عظمت و انفرادیت کے اعتراف کا نہیں بلکہ اس پر ترس کھانے، اس کی پسماندگی کو دور کرنے اور مردوں کی دنیا کے لیے اسے کار آمد بنانے کا تھا۔ یلدرم کی اخلاقیات عورت کی ابتری کے غبار کو چیرتی ہوئی، اس کی حقیقت، اس کے جمال، اس کی قوت اور اس واسطے سے فسانی معاشرے کے ہموار سفر کا محاصرہ کرتی ہے؛ اس ضمن میں ان کا رویہ نہ تو محض دلجوئی کا تھا، نہ اصلاح کا بلکہ وہ اس مسئلے کو ایک وسیع تر تہذیبی تناظر میں دیکھ رہے تھے اور یہ سمجھتے تھے کہ جذباتی، ذہنی اور نفسیاتی اعتبار سے صحت مند معاشرے کی تعمیر ایک بہت وسیع کل کی تعمیر کے مترادف ہے جہاں عورت اور مرد کی انفرادیتیں چھوٹی بڑی نہیں ہوتیں بلکہ اپنی اپنی جگہ پر مکمل اور اس طرح مساوی ہوتی ہیں؛ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں عورت نہ تو ایک جنس نشاط ہے، نہ مظلومیت اور بے چارگی کا مرقعہ۔ صحبتِ ناجنس، نکاحِ ثانی، ثالث بالخیر، زہرہ، سودائے سنگین، حتیٰ کہ ایک ٹھیٹ مشرقی قصے "ہما خانم" میں عورت نہ تو صرف ایک نسوانی پیکر ہے نہ صرف مشرقی؛ اپنی رفعت اور کشش کو قائم رکھتے ہوئے وہ بہت سی دیواروں کو عبور کرتی ہے، موہوم حجابات کو منتشر کرتی ہے اور اپنی انفرادیت کا احساس دلاتی ہے؛ اس کردار کی عکاسی وہ اس کے باطنی منظر نامے کی وساطت سے کرتے ہیں جو بجائے خود ایک دنیا ہے اور موجودات کے ازلی و ابدی تماشے میں مظاہر کے ایک نئے اور بدلتے ہوئے سلسلے میں شامل ایک قائم بالذات وجود؛ وہ تصویر کائنات کا ایک بے زبان اور بے عمل اور بے حرکت رنگ نہیں جو محض بیرونی اشاروں کے تابع ہو بلکہ خود ایک کائناتِ اصغر اور گردو پیش کی وسیع تر ہوتی ہوئی کائنات کے تحرک میں برابر کی شریک . . . !

اس طرح یلدرم نے اپنی رومانیت کا سرا ایک روشن، ترقی پذیر اور ٹھوس سچائی سے جوڑ دیا ہے؛ نرے جمال پرستوں کی طرح وہ اسرار کے ایک دائرے سے نکل کر دوسرے دائرے کے قیدی نہیں بنتے بلکہ اس اسرار کو ایک سماجی مواد میں منتقل کر دیتے ہیں؛ پس لازم ہے کہ جب کبھی ان کی رومانیت پر غور کیا جائے تو اس کے سماجی لاحقوں کی طرف سے آنکھیں پھیر نہ لی جائیں۔ ان کے انشائیے "اگر میں صحرا نشین ہوتا" میں بھی بظاہر ایک خوابی فضا ملتی ہے جس کی بنیاد پر ایک صاحب نے یہ اعتراض کیا تھا کہ اس فضا میں عمل کی گرمی مفقود ہے۔ میری سمجھ میں یہ بات نہ آسکی کہ انسانی عمل کے معنی صرف ایک تاثر یعنی اس کی حرارت کے وسیلے سے متعین کرنے کا کیا جواز ہے؛ اس عمل کی ایک شکل وہ بھی ہے جو خنک اور نرم آثار ہو؛ پھر زندگی کے کارزار میں عافیت کے سائبانوں کی تلاش بھی کچھ معنی رکھتی ہے۔ اس عمل سے قطع نظر زندگی میں نظم، ترتیب، اقدار کی ایک میزان بنانے کی کوشش اور ٹوٹتے ہوئے ایقان کو سنبھالنے کے جتن، ایک اندرونی سوزش، ایک باطنی اضطراب اور ایک روحانی سرگرمی کے عناصر سے عاری نہیں ہوتے۔ عہدِ انحطاط کے فرانسیسی شعرا تو اس میدان میں اردو کے بڑے سے بڑے رومان پرست سے بھی دو ہاتھ آگے تھے؛ ان کے تئیں مغرب میں ایک زمانے تک اور پسماندہ ہندیوں کے ایک حلقے میں آج تک جو خام خیالیاں عام ہیں ان پر سارتر جیسے انسان دوست اور مستقبل بدوش دانشور کی تنقید آپ کو بھی یاد ہوگی؛ پھر بھی ہم آپ اپنے ذہن کی حدیں سمیٹنے پر مصر ہوں تو فکر و نظر کا بڑے سے بڑا منظر بھی ہمارے سامنے شل ہو جائے گا۔ یلدرم اپنی تحریروں کے ذریعے کاروباری مقصدیت کے شورِ بے اماں میں فطرت اور جمالیاتی اقدار کے ڈوبتے ہوئے اعتماد کو پھر سے بحال کرنا چاہتے تھے؛ بظاہر محدود ہی پھر بھی یہ زندگی کے ایک نئے عہد نامے کی جستجو کا پیام تھا؛ یہ ضرور ہے کہ اس پیام کی ہم کاب اشرافیت ہمارے معاشرے کی اکثریت کے لیے بے فیض اور بے ثمر تھی مگر کسی بھی معاشرے کا تہذیبی تقدیر اقلیت اور اکثریت کی تفریق کے سوال سے بے نیاز ہوتی ہے؛ ہم جن باتوں کو عام انسانوں کے لیے غیر اہم تصور کرتے ہیں اور جن کی ہم اپیل

کہانی کے پانچ رنگ

حقیقتیں

کا دائرہ محدود دکھائی دیتا ہے، اکثر یہی باتیں ان کے مجموعی ماحول کی نقش گری پر بالواسطہ اثر انداز ہوتی ہیں اور اس کی آئندہ ہیئتوں کی تشکیل کرتی ہیں۔ فن کی دُنیا میں نتائج کی دریافت نہ تو فوری ہوتی ہے نہ براہِ راست؛ یہی وجہ ہے کہ ان کا خواب دیکھنے والے حال کی توانائیوں اور مستقبل کے امکانات میں اپنے یقین کے باوجود ایک طرح کی حسرت آفرینی اور احساسِ محرومی کی گرفت سے آزاد نظر نہیں آتے؛ یہ حزنیہ ارتعاش یلدرم کے افسانوں میں بھی موجود ہے مگر اس کی بنیاد پر فراریا انفعالیت کے میلان کو اس رویّے کا آسیب سمجھ لینا بھی حد سے بڑھی ہوئی سادہ نظری ہے۔

یلدرم کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ افسانے میں اسرار کے عنصر کی قیمت سے آگاہ تھے اور فن کو باطن کی اس دنیا کا آئینہ خانہ بنانا چاہتے تھے جس سے ہماری شناسائی اس وقت تک بہت محدود تھی؛ انھوں نے اردو کے داستانوی ادب سے آگے بڑھ کر حقیقی زندگی کے مناسبات کی روشنی میں تخیل کی تربیت کے واسطے سے انسانی عینیت کے ذوقی اور وجدانی عنصر کی حفاظت پر زور دیا؛ اس نقطے سے نقطے میں ان کی اخلاقیات اور تہذیبی مقاصد کی دُنیائیں بھی روپوش ہیں ——— افسانہ تو خیر افسانہ ہے، انھوں نے سفرنامے اور تاریخ کے بیان میں بھی اسی رومان پرور اخلاقیات کے تقاضوں کا لحاظ قائم رکھا۔ نثر اور شعر کی حدوں کو گڈمڈ کرنے اور فکری اعتبار سے سرسید، حالی، آزاد کے برعکس ترقی کے تصور سے بس ایک ذہنی اور سماجی تعلق استوار کرنے کے بجائے ایک تخلیقی ربط پیدا کرنے کی جستجو ہیں یہ بتاتی ہے کہ انھیں اپنے افکار، حواس، تخیل کی سیر کے لیے ایک وسیع تر علاقہ درکار تھا؛ گھٹن اور پابندی کا احساس اُبھارنا بجائے خود زندگی کے ایک حرکی اور ارتقا پذیر تصور سے دل بستگی کا علامیہ ہے، اور ایک ایسا واقعہ جس کی تعبیر رومان اور حقیقت کے پیچیدہ مرکب کو ایک اکائی کی صورت قبول کرنے اور برتنے کا راستہ دکھاتی ہے ——— اب رہا ادبِ لطیف کے اصطلاحی یا مرادی مفہوم کا سوال تو یہ مسئلہ میرا نہیں ہے؛ ویسے اصغر گونڈوی مرحوم تک کہہ گئے ہیں کہ اَدبِ لطیف کا مفہوم اُس طرزِ اِنشا سے ہے جو صنعتِ علم اور احساسِ شعریت و حکیمانہ نزاکتِ خیال کے باہمی اِمتزاج سے پیدا ہوتی ہے ——— جی چاہے تو اس کی کچھ اور تعریف بھی مقرر کر لیجیے۔

تین

منٹو

دستاویز

•

منٹو ایک واقعے کا عنوان ہے، ہمارے افسانوی ادب کی تاریخ کے شاید سب سے اہم اور بامعنی اور مکمل واقعے کا۔ اس واقعے کا آغاز اُس کی پہلی کہانی کے ساتھ ہوا تھا۔ اب اگر آپ کسی ادبی مورخ سے رجوع کریں تو وہ بتائے گا کہ اس واقعے کا نقطۂ اختتام ۱۹۵۵ء کے ماہ جنوری کی اٹھارویں تاریخ ہے —— وہ لمحہ جو خود منٹو کے لیے اس واقعے کے تسلسل سے بیزاری کا شدید ترین لمحہ تھا اور جب مرنے سے پہلے بار بار اس کے ہونٹوں پر یہ الفاظ آئے تھے کہ "اب یہ ذلت ختم ہو جانی چاہیے!" لیکن یہ ایک ایسی ذلت تھی جو منٹو کی موت کے ساتھ بھی ختم نہ ہو سکی۔ اس لمحے نے منٹو کو اپنے مقدمات کی پیروی سے تو نجات دلا دی مگر آنریبل جسٹس دین محمد جنھوں نے منٹو کے وجود کو ننگِ ادب قرار دیا تھا اس لمحے کے بعد بھی زندہ رہے اور منٹو کی ذلت کے ساتھ ساتھ ایک فرقۂ ملامتیہ کا قصہ بھی چلتا رہا۔ اصل میں افراد چاہے رخصت ہو جائیں، سوچنے، جینے اور زندگی کو برتنے کے اسالیب جنھیں ہم کسی فرد سے مختص کر سکیں جوں کے توں قائم رہتے ہیں۔ چنانچہ ایک اسلوب منٹو کی ذات تھی جو اپنے طبیعی اور زمانی رشتوں سے انقطاع کے بعد بھی زندہ ہے۔ اسی طرح ایک اور اسلوب ملامت، دشنام اور احتساب کا وہ قہر بے پناہ ہے جس کا سرچشمہ کبھی میزانِ عدل کے تماشہ گر رہے، کبھی ترقی پسند اور تعمیر پسند ناقد اور قاری۔ سو یہ اسلوب بھی کسی نہ کسی سطح پر اب تک سانس لیے جا رہا ہے۔ دونوں ایک دوسرے سے برسرِ پیکار ہیں۔

یہ اندوہ ناک سلسلہ اُس وقت تک جاری رہے گا جب تک زندگی سے آنکھیں چار کرنے اور زندگی سے آنکھیں چرانے کا طور عام رہے گا۔ زندگی کی بنیادی سچائیوں کی طرح کچھ فریب بھی وقت اور مقام کی قید سے ماورا ہوتے ہیں اور ان کے ایک دوسرے سے ٹکرانے کا عمل کبھی ختم نہیں ہوتا۔ ایسا نہ ہو تو شاید ان کی پہچان بھی باقی نہ رہ جائے۔ زندگی کی کوکھ سے جنم لینے والی ہر حقیقت، ہر جذبے، ہر قدر، ہر رویے کی حیثیت اضافی ہوتی ہے اور ان کی شناخت قایم کرنے کا سب سے معتبر ذریعہ وہ آئینہ ہے جو کسی مختلف، متضاد اور متصادم رویے کے انعکاس کا وسیلہ بنتا ہے۔ منٹو کی انفرادیت اور

میں آرٹسٹ ہوں، اوچھے زخم اور بھدے گھاؤ مجھے پسند نہیں —— منٹو

●

اُس کی ترکیب میں شامل عناصر کی دریافت بھی ہم اُن ضدوں کے حوالے سے کرتے ہیں جن کا منظر نامہ منٹو کی ادبی روایت یا اُس کے عہد کی ادبی صورت حال سے قطع نظر اُس کے معاشرتی ماحول نے ترتیب دیا تھا۔ جس کی اساس منٹو کے حال کے علاوہ اُس کے ماضی پر بھی قایم ہے۔ جس کے دریچوں سے گزر کر ہم تک گزشتہ زمانوں کی بساط پر پھیلے ہوئے متعدد اور متنوع انسانی تجربات کے اُجالے اور اندھیرے کی رسائی ہوتی ہے۔ جو بیک وقت پرانا بھی ہے اور نیا بھی چنانچہ ماضی اور حال کو ایک دوسرے سے الگ کرنے والی منحنی لکیر کو مٹاتا ہے اور کم از کم منٹو کی حد تک قصۂ جدید و قدیم کو دلیل کم نظری ٹھہراتا ہے۔

شاید اسی لیے منٹو کی حیثیت ایک ایسے مسئلے کی ہے جو دائم اور مستقل ہے۔ اس مسئلے کو اپنے طور پر حل کرنے کی کوشش بہت سے لوگ کرتے رہتے ہیں۔ ان لوگوں میں منٹو کے ناشر اور قاری اور نقاد اور محتسب سبھی شامل ہیں۔ کسی کے نزدیک اس مسئلے کا اقتصادی پہلو سب سے اہم بن جاتا ہے۔ کوئی اسے کیس ہسٹری کے طور پر پڑھتا ہے اور نفسیاتِ جنسی کی اصطلاحوں میں اس کی اُلجھنوں کا سراڈھونڈتا ہے۔ کچھ اس میں لذت اندوزی کے سامان تلاش کرتے ہیں۔ کچھ اپنے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کا۔ ان میں سب سے دلچسپ احوال فرقۂ ملامتیہ کے اُن صاحبانِ ذی شان کا ہے جن کے لیے منٹو کے آسیب کا وجود ایک مستقل پریشانی کا سبب ہے کہ اُس کے شریر قدموں کی چاپ گلِ منظر کی دید کے متقدس اور مطہر عمل میں بار بار مانع آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس مصیبت کا علاج ادب کی اصطلاحوں کے بس کا نہیں چنانچہ یہ جوا اُٹھانے پر ان کی طبیعتیں آمادہ نہ ہوئیں اور انھوں نے ہاتھوں میں سنگریزے سنبھال لیے۔

یہ بارشِ سنگ ختم اس لیے نہیں ہوتی کہ اس ذلت کا تسلسل بھی ہنوز قایم ہے جس نے منٹو کے حواس کو تھکا ڈالا تھا۔ اس لیے ہم یہ سوچنے میں حق بجانب ہوں گے کہ منٹو کا وجود جس واقعے سے عبارت تھا وہ آج بھی جاری ہے۔ اُس کی موت کے ساتھ نہ تو جینے کا وہ اسلوب ختم ہوا ہے، نہ لکھنے کا۔ میرے اس جملے کا مطلب وہ ہرگز نہیں جو قواعد اور صرف و نحو کے ماہرین سمجھیں گے۔ عسکری نے منٹو کی ذات کو زندگی کے ایک اسلوب سے تعبیر کیا تھا۔ میرا خیال ہے کہ منٹو ان معدودے چند ادیبوں میں ہے جن کے یہاں جینے اور لکھنے کے مفاہیم لغوی نہیں ہوتے اور مرادِ آ ایک ہو جاتے ہیں۔ چنانچہ ہم اس کے بارے میں کوئی بھی گفتگو صرف اس کی عام انسانی شخصیت کے حوالے سے نہیں کر سکتے۔ اُس کا جینا اور اُس کا لکھنا ایک دوسرے کا تکملہ ہیں اور اپنے باہمی ادغام سے اس اکائی کو جنم دیتے ہیں جو ایک مسلسل، متحرک، نمو پذیر اور وقت اور مقام کی سطح سے بلند تر، غیر محصور اور غیر متعین واقعے کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔

اس صورت حال نے منٹو کو ایک انوکھی اور اٹل اور بعض اعتبارات سے ایک ناقابلِ تسخیر توانائی کا علامیہ بنا دیا ہے۔ اُس کے ہر پڑھنے والے پر یہ شرط عاید ہوتی ہے کہ منٹو کے بارے میں کسی با معنی گفتگو کا ارادہ کرنے سے پہلے وہ اُن تقاضوں کو سمجھے جنھیں اس کے افسانوں سے الگ کسی بھی فکری یا اخلاقی یا جذباتی سطح پر سمجھنا ممکن نہیں ہے۔ بنیادی طور پر منٹو کا چیلنج ایک ادب تخلیق کرنے والے کا چیلنج ہے۔ اس چیلنج کی حقیقت سے انکار کرنے والا نہ منٹو کی شناخت کا دعوے دار ہو سکتا ہے نہ زندگی کے اُن لازوال منطقوں کا جن کا شناس نامہ منٹو کی تحریریں ہیں۔ اپنی اس حیثیت کا اندازہ خود منٹو کو بھی تھا چنانچہ اس نے کبھی

میں تحریر و تصنیف کے جملہ آداب سے واقف ہوں، میرے قلم سے بے ادبی شاذ و نادر

●

بھی کسی قدر، نظریے، اخلاقی یا تہذیبی تصور یا مصلحانہ جوش اور جذبے کو اپنی بیباکی بنانے کی ضرورت محسوس نہیں کی۔ وہ اس رمز سے باخبر تھا کہ ایک ادیب کی حیثیت سے جن حقوق کی ادائیگی کا بار اس نے سنبھال رکھا ہے اس سے زیادہ کی متحمل ایک فرد کی زندگی نہیں ہو سکتی۔ لیکن ظاہر ہے کہ منٹو جیسے ادیب کی طرح زندگی بھی اپنی کچھ شرطیں رکھتی ہے اور ہر شخص سے، خواہ وہ منٹو ہی کیوں نہ ہو چند تقاضوں کی تکمیل کا مطالبہ کرتی ہے۔ چنانچہ منٹو کے ناخن پر بھی چند گرہوں کا قرض مسلط رہا۔

"ٹھنڈا گوشت" کا مقدمہ قریب قریب ایک سال چلا۔ ماتحت عدالت نے مجھے تین ماہ قید بامشقت اور تین سو روپے جرمانے کی سزا دی۔ سیشن میں اپیل کی تو بری ہو گیا۔ (اس حکم کے خلاف سرکار نے ہائی کورٹ میں اپیل دائر کر رکھی ہے۔ مقدمے کی سماعت ابھی تک نہیں ہوئی)

اس دوران میں مجھ پر جو گزری اس کا کچھ حال آپ کو میری کتاب "ٹھنڈا گوشت" کے دیباچے بعنوان "زحمتِ مہرِ درخشاں" میں مل سکتا ہے۔ دماغ کی کچھ عجیب سی کیفیت تھی۔ سمجھ میں نہیں آتا تھا کہ کیا کروں۔ لکھنا چھوڑ دوں یا احتساب سے قطعاً بے پروا ہو کر قلم رانی کرتا رہوں۔ سچ پوچھیے تو طبیعت اس قدر کھٹی ہو گئی تھی کہ جی چاہتا تھا کوئی چیز الاٹ ہو جائے تو آرام سے کسی کونے میں بیٹھ کر چند برس قلم اور دوات سے دور رہوں۔ دماغ میں خیالات پیدا ہوں تو انہیں پھانسی کے تختے پر لٹکا دوں۔ الاٹمنٹ میسر نہ ہو تو بلیک مارکٹنگ شروع کر دوں یا ناجائز طور پر شراب کشید کرنے لگوں۔ آخر الذکر کام میں نے اس لیے نہ کیا کہ مجھے اس بات کا خدشہ تھا کہ ساری شراب میں خود ہی پی جایا کروں گا۔ خرچ ہی خرچ ہوگا۔ آمدن ایک پیسے کی بھی نہ ہوگی۔ بلیک مارکٹنگ اس لیے نہ کر سکا کہ سرمایہ پاس نہ تھا۔ ایک صرف الاٹمنٹ تھی جو کار آمد ثابت ہو سکتی تھی۔ آپ کو حیرت ہوگی مگر یہ واقعہ ہے کہ میں نے اس کے لیے کوشش کی۔ پچاس روپے حکومت کے خزانے میں جمع کرکے میں نے درخواست دی کہ میں امرتسر کا مہاجر ہوں۔ بیکار ہوں اس لیے مجھے کسی پریس یا سینما میں کوئی حصہ الاٹ فرمایا جائے۔

درخواست کے فارم چھپے ہوئے تھے۔ ایک عجیب و غریب قسم کا

میں ہوں کچھ شے ، میں فحش نگار نہیں ، افسانہ نگار ہوں ——— منٹو

●

سوالیہ تھا۔ ہر سوال اس قسم کا تھا جو اس امر کا طالب تھا کہ درخواست
کنندہ پیٹ بھر کے جھوٹ بولے۔ اب یہ عیب مجھ میں شروع سے
تھا ہے کہ جھوٹ بولنے کا سلیقہ نہیں ہے۔ میں نے الاٹمنٹ کرانے
والے بڑے بڑے گھاگھوں سے مشورہ کیا تو انھوں نے کہا کہ تمھیں
جھوٹ بولنا ہی پڑے گا۔ میں راضی ہو گیا۔ لیکن جب چھپے ہوئے فارم
کی خالی جگہیں بھرنے لگا تو دو روپے میں صرف دو یا تین آنے جھوٹ
بول سکا۔ اور جب انٹرویو ہوا تو میں نے صاف صاف کہہ دیا کہ صاحب
جو کچھ درخواست میں ہے بالکل جھوٹ ہے۔ سچی بات یہ ہے کہ
میں ہندوستان میں کوئی بہت بڑی جائداد چھوڑ کے نہیں آیا
صرف ایک مکان تھا اور بس۔ آپ سے میں خیرات کے طور پر کچھ
نہیں مانگتا۔ میں بزعم خود بہت بڑا افسانہ نگار تھا۔ لیکن اب
مجھے محسوس ہوا کہ یہ کام میرے بس کا نہیں۔ اللہ میاں میاں
ایم۔ اسلم اور بھارتی دت کو سلامت رکھے۔ میں ان کے حق میں اپنی افسانہ
نگاری سے سبک سر ہوتا ہوں اور صرف اتنا چاہتا ہوں کہ حکومت
مجھے کوئی ایسی چیز الاٹ کر دے جس کے لیے مجھے کام کرنا پڑے اور
اس کام کی اُجرت کے طور پر مجھے پانچ چھ سو روپیہ ماہوار مل جایا کرے۔

——— سعادت حسن منٹو
لاہور۔ ۱۱؍ جنوری ۱۹۵۲ء
[گنجے فرشتے]

منٹو نے زندگی کا جو اسلوب اختیار کیا تھا وہ خطرناک حد تک پیچیدہ اور پُر فریب ہے۔ اس زندگی کی سچائیوں

نہیں نہیں، اب فحش ادب پاکستان میں نہیں چلے گا —— مولانا اختر علی

●

کے گرد ایک ایسا غبار آلود ہالہ ہمہ وقت ہمیں گردش کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے کہ بعض اوقات سچائیاں نظر سے اوجھل ہو جاتی ہیں اور ہماری بصارت صرف اُس ہالے میں اُلجھ کر رہ جاتی ہے۔ یہ ہالہ بیک وقت اس کی زندگی اور اس کی تحریر دونوں کے چہار اطراف پھیلا ہوا ہے۔ منٹو سے قطع نظر اُس کے احباب اور سادہ لوح ناقدین نے بھی خاصی گرد اُڑائی ہے۔ شاید منٹو کی اپنی مرضی کو بھی اس معاملے میں خاصا دخل حاصل تھا۔ دوسروں سے مختلف، انوکھا اور غیر متوقع دکھائی دینے کی ایک شرارت آمیز آرزومندی، ایک معمولی سی بات کو کسی نئے، پُر اسرار زاویے سے اس طور پر کہنے کی خواہش کہ سننے والا چونک پڑے اور حیرانی سے دوچار ہو، یہ رویہ بنیادی طور پر ایک جمالیاتی بُعد رکھتا ہے۔ ظاہر ہے کہ انسانی تجربات کی بیشتر صورتیں زندگی کے معمولات ہی کا حصہ ہوتی ہیں۔ اکثر لکھنے والے ان معمولات کو وقار عطا کرنے کے لیے ان کے بیان میں وہ سہل الحصول اور آزمودہ نسخہ استعمال کرتے ہیں جسے ایک سطحی قسم کی جذباتیت زدگی سے پیدا ہونے والے بے بضاعت تفکر یا اخلاقی پوز کا نام دیا جا سکتا ہے۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ خاصے تعلیم یافتہ لوگ بھی اس عمل کی سوقیت کو پہچاننے میں ناکام رہ جاتے ہیں اور سچائی پر فریب کو، فن پر طلا فروشی کو اور انکشافِ حقیقت پر ایک بے روح لفاظی کو ترجیح دینے کا عامیانہ رویے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہ ساری خرابی اس لیے پیدا ہوتی ہے کہ مسئلے کی فنی اور جمالیاتی جہتوں کو نظر انداز کر کے وہ اس کی جذباتی، فکری اور اخلاقی تعبیرات کے صحرا میں حقائق کے زر و مال کی جستجو کرتے ہیں۔ ایسی صورت میں منٹو کی اصل شخصیت کا نگاہ سے اوجھل ہو جانا فطری ہے۔

ادب میں اس رویے کی پسماندگی کو ایک سرمایۂ افتخار کی حیثیت دینے کی ذمے داری اُن ترقی پسندوں پر عاید ہوتی ہے جنھوں نے فن اور شخصیت کے روابط کو سمجھنے میں بھی غلطی کی اور ان کے درمیانی فاصلے کی حقیقت سے بھی بے نیازانہ گزر گئے۔ اصل میں ان کا مسئلہ ادب تھا ہی نہیں۔ ایک نسخۂ کیمیا کی جستجوئے مدام کا کچھ اندازہ آپ اس واقعے سے لگا سکتے ہیں کہ بعض جغادری قسم کے ترقی پسند جعفر زٹلی کے کلیات میں سماجی بغاوت کے چند نشانات کی دریافت کو اپنی تلاش کا حاصل سمجھ بیٹھے، ایک لمحے کے لیے بھی یہ سوچے بغیر کہ ادب سے گالی کا کام لینا اور گالی کو ادب بنانا دو قطعاً مختلف بلکہ متضاد رویے ہیں۔ ایک کی اساس جذباتی اور ذہنی اشتعال پر ہے، دوسرے کی ادب کے جمالیاتی اور فنی عمل پر۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو کو مردود و مطعون قرار دینے والوں میں مولوی اور منصف، صحت مند خیالات کی اشاعت کو ادب کا نصب العین سمجھنے والے مدیران رسائل اور مملکت خداداد کے سماجی مصلح اور معمار، علامہ تاجور نجیب آبادی اور ترقی پسند نقاد سب کے سب ایک ساتھ صف آرا دکھائی دیتے ہیں۔ ردِ عمل کی کم و بیش ایک ہی سطح کا اظہار ان تمام اصحاب کے یہاں ہوا ہے۔ ان میں بیشتر ادب کی ابجد سے بھی ناواقف تھے اور جنھیں ادب فہمی کا دعویٰ تھا ان تک یہ اطلاع پہنچ نہیں سکی تھی کہ جدید ادب کے بنیادی تصورات میں سے ایک تصور یہ معروف اور مسلّم حقیقت بھی ہے کہ کوئی بھی انسانی تجربہ، جو ایک جمالیاتی جہت سے ہم رشتگی کا امکان یکسر کھو نہ بیٹھا ہو، ایک ادیب کا تجربہ بن سکتا ہے۔ کوئی بھی ایسا تجربہ فن کے علاقوں سے باہر نہیں ہے جو ایک فنی عمل کے ذریعے ایک وسیع تر جمالیاتی ہیئت میں منتقل ہونے کی قوت کا حامل ہو۔ ادب میں 'فحاشی' بھی اسی طرح اپنا وجود رکھتی ہے جس طرح فحاشی سے یکسر پاک اور منزہ ادب۔ اپنے معترضین کی سادہ ذہنی کا منٹو کو بخوبی علم

●

تھا۔ چنانچہ عدالتوں میں اپنے بیانات صفائی کے علاوہ منٹو نے اپنے رویّوں کی وضاحت و تعبیر کے سلسلے میں جو مضامین لکھے ہیں ان میں اس کا انداز کم و بیش وہی ہے جو غبی طلبا کے ہجوم میں ایک صابر اور نرم خو معلّم کا ہوتا ہے۔ اس کی اختساب گزیدہ کہانیوں پر اس کے معترضین کا اشتعال بے سبب نہیں تھا۔ خود منٹو نے ارادتاً اس کا جواز فراہم کیا تھا۔ میرا خیال ہے کہ ان حلقوں کی جانب سے اگر ردِ عمل کا اظہار اشتعال کی اُس سطح پر نہ ہوا ہوتا تو منٹو کو مایوسی ہوئی ہوتی جس لکھنے والے کے نزدیک اپنے قارئین کو مشتعل کرنے کا عمل ایک ناگزیر جمالیاتی اور تخلیقی ردِ عمل کو دعوت دینے کی غایت سے مملو ہو اس کے عمل کی کامیابی کا انحصار ہی اس حقیقت پر ہے کہ اس کے قارئین متوقع اثر قبول کرنے سے معذور نہ رہ جائیں۔ اس سلسلے میں یہ مفروضہ بہت مضحک ہے کہ بدی یا لذت اندوزی کا عمل فنی تجربے کا حصّہ بننے کے بعد اپنی اصلیت سے سرتا سر لاتعلق ہو جائے اور گناہ ایک کارِ خیر کی شکل اختیار کر لے۔ اس قسم کی قلب ماہیت تخلیقی تجربے کی سطح پر بعید از قیاس تو نہیں ہے، لیکن اسے کسی حتمی اصول کی حیثیت دینا بھی غلط ہے۔ اب رہا اس قاری کا مسئلہ جو فکشن کے ہر تجربے کو اپنے عمل کی بساط پر از سرِ نو خلق کرنے کی کوشش کرتا ہے اور حقیقت کے عام تصور کو اُسی کے تخلیقی تصور سے ممیز کرنے کی استعداد سے بے بہرہ ہے تو اس میں قصور افسانہ نگار سے زیادہ اُس کی اپنی ذہنی اور تہذیبی تربیت اور ادراک کا ہے۔ انسانی معاشرے میں ایسے جری اور مہم پسند افراد بھی مل جائیں گے جو دینی اور طبی کتب کے صفحات پر بھی اپنے جنسی جذبات کو توانائی بخشنے والے عناصر تلاش کر لیں گے۔ اب سے بہت آگے ۱۸۳۳ء میں نوح ویبسٹر نامی ایک بزرگ نے تو انجیل مقدس کی زبان اور بعض اصطلاحات میں ترمیم و تنسیخ کی ضرورت محسوس کی تھی اور اپنے تئیں "فحش الفاظ" اس سے خارج کر دیے تھے۔ اصلاح پسندی کے اس مولویانہ جوش کی مبالغہ آمیز صورت یہ واقعہ ہے کہ گزشتہ صدی کے ایک نامعلوم مبصّر نے انجیل پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک جریدے میں اس رائے کا اظہار کیا کہ اس مقدس کتاب کی زبان "انتہائی فحش ہے اور اس لائق نہیں کہ اسے کسی مہذب مجمع میں دوہرایا جا سکے۔" جب ایک ایسی کتاب کے سلسلے میں، جسے ہماری زمین پر بسنے والے لکھوکھا افراد انسانی معاشرے کی فلاح اور نجات کا واحد ذریعہ قرار دیتے ہیں، اس نوع کے ردِ عمل کا اظہار ممکن ہے تو ہمیں علامہ تاجور نجیب آبادی کے ان الفاظ پر حیرت نہ ہونی چاہیے کہ :

> ٹھنڈا گوشت کسی مسجد میں یا کسی مجلس میں جماعتی حیثیت میں سننا پسند نہیں کیا جا سکتا۔ اگر کوئی پڑھے تو اپنا سر سلامت لے کر نہ جا سکے۔ چالیس سالہ ادبی زندگی میں ایسا ذلیل اور گندہ مضمون میری نظر سے نہیں گزرا ہے۔

یہ بات تو منٹو کے حاشیۂ خیال میں بھی نہ آئی ہوگی کہ اس کا کوئی افسانہ جمعہ کی نماز کا خطبہ بھی بن سکتا ہے۔ پھر اگر جماعتی حیثیت سے اسے اپنی بات کے سُنے جانے کا گمان بھی ہوتا تو اس نے ایک افسانہ نگار کے بجائے ان

سب سے پہلے اس کی ترغیب ٹٹولنی چاہیے؛ اگر یہ ترغیب موجود ہے، اگر اس کی نیت کا ایک

●

طلافروشوں کا اسلوب اختیار کیا ہوتا جو کسی عام شاہراہ کے کنارے اپنی دکانیں سجاتے ہیں یا تخلیقی فن کار کے بجائے کسی جادو بیان خطیب کے لہجے میں کلام کرتے ہیں۔ اس نے اپنے قاری سے وہ رشتہ قایم کرنے کی سعی کی تھی جو ایک فرد کا دوسرے فرد سے ہوتا ہے۔ جو انجمن آرائی کے بجائے اپنے خلوت کدے میں ایک راہب کی طرح اپنے تجربات کو ایک نئی سچائی کا روپ دیتا ہے اور اسے معمولات کی سطح سے اُٹھا کر ایک انکشاف میں منتقل کر دیتا ہے۔ منٹو نے اس سچائی کے تحفظ کی خاطر بقول عسکری انانیت کا ایک حصار اپنی ذات کے گرد کھینچا کہ یہی سچائی اس کی انفرادیت ملکیت تھی۔ مگر اس سچائی کے حصول کے لیے، زندگی کی عام اور بین سطح پر اس نے ان تمام افراد، اشیا اور مظاہر سے ربط استوار کیا جن کے اجتماع سے انسانی تجربات کی تماشہ گاہ ترتیب پاتی ہے اور ان تجربات کی بوقلمونی، ان کی باہمی آویزش، اور تصادم کے نتیجے میں نمونذیر ہونے والی چنگاریوں کا ادراک ہوتا ہے سچائی کے حصول کی اس جستجو میں اس کی خود پسندی بھی مانع نہ ہو سکی کیونکہ بہ حیثیت افسانہ نگار منٹو اس رمز سے آگاہ تھا کہ سچائی کی دریافت اور اس تک رسائی کے لیے تجربے کی کسی ایک، مخصوص اور معیّنہ سطح کی پابندی، کسی ایک جہت کی شناخت، کسی ایک دائرے میں گردش کافی نہیں ہو سکتی۔ اس سچائی کو پانے کا امکان سب سے زیادہ اُن لوگوں کے درمیان ہو سکتا تھا جو مسلّمات کی پروا کیے بغیر، عام سماجی اور اخلاقی امتناعات کی قید سے آزاد زندگی کو اُس کے تمام تر شور شرابے اور اس کی ساری ہلاکت آفرینیوں کے ساتھ قبول کرتے ہیں۔ نیکی کی حقیقت کو سمجھنے کے لیے بدی کا اور بدی کے رمز سے شناسائی کے لیے اس کی تہہ میں مخفی صداقتوں کا عرفان ضروری ہے۔ اسی لیے منٹو نے کسی بندھے ٹکے اصول یا نظریے یا قدر یا سماجی فلسفے کے بجائے زندگی کو اُس پیچیدہ اور ہزار شیوہ منطق کے ذریعہ سمجھنے کی کوشش کی جس کا مواد انسان کا پورا نظام احساس فراہم کرتا ہے۔ اس کے تجربے محض عقلی تجربے نہیں تھے، ان تجربوں کی آماجگاہ صرف روح بھی نہیں تھی۔ چنانچہ منٹو نے نہ تو کتابوں کو اپنا رہنما بنایا نہ کسی خارجی تصور کو۔ اسے سروکار انسانوں سے تھا، تجریدات سے نہیں۔ اور جو قوتیں جیتی جاگتی ذات کو ایک تجرید کی شکل دینے میں سب سے زیادہ کارگر ہوتی ہیں وہ وہی ہیں جنھیں انسانی معاشرہ اخلاقی، تہذیبی اور سماجی اقدار کا نام دیتا ہے۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ رویہ خواہ کتنا ہی نیک اندیش کیوں نہ ہو اس کی اساس فرد کشی بلکہ انسان کشی کے ایک بظاہر بے ضرر اصول پر قایم ہے۔ بادی النظر میں یہ بات عجیب معلوم ہوتی ہے مگر واقعہ یہی ہے کہ منٹو کے یہاں اپنے "برے سے برے" کردار کے لیے نفرت یا کراہت کے تاثر کا شائبہ تک نہیں۔ وہ قاتلوں، زانیوں، شرابیوں اور ٹھکرائے ہوئے لوگوں کا ذکر بھی اس طرح کرتا ہے گویا ان کے اعمال جنسی یا جذباتی یا جسمانی تشدد کے عنصر سے یکسر عاری ہیں۔ گویا کہ ہر عمل ایک انسانی عام عمل کی حیثیت سے زندگی کی کسی نہ کسی حقیقت کا انکشاف کرتا ہے اور بس۔ منٹو نے اپنی حدیں قایم کر لی تھی:

میں تہذیب و تمدن کی اور سوسائٹی کی چولی کیا اُتاروں گا جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی کوشش بھی نہیں کرتا، اس لیے کہ یہ میرا کام نہیں، درزیوں کا ہے ـــــ لوگ مجھے سیاہ قلم

شائبہ بھی نظر آرہا ہے تو وہ تحریر، وہ تقریر، وہ شعر، وہ بُت قطعی طور پر فحش ہے ——— منٹو

●

کہتے ہیں۔ لیکن میں تختۂ سیاہ پر کالی چاک سے نہیں لکھتا۔ سفید چاک استعمال کرتا ہوں کہ تختۂ سیاہ کی سیاہی اور بھی زیادہ نمایاں ہو جائے
——— منٹو
[ادبِ جدید]

۳

منٹو نے اپنی کہانیوں کو جذبات کی بے جا مداخلت سے جس طرح محفوظ رکھا ہے وہ بجائے خود ایک غیر معمولی واقعہ ہے۔ جذباتی ہونا شرم کی بات نہیں ہے کہ یہ وصف بھی انسان کے مزاج اور طبیعت کا ایک فطری جزو ہے۔ لیکن جب کوئی ادب تخلیق کرنے والا جذبات کی لگام پر اپنی گرفت مضبوط رکھنے کی صلاحیت سے محروم ہو جاتا ہے تو رُسوائی جذبات کی بھی ہوتی ہے اور اس کے تخلیقی کردار کی بھی۔ ایسی صورت میں وہ فن کار نہیں رہ جاتا اور انسانی تجربات کے ادراک کی ایک ایسی سطح پر آن گرتا ہے جو انفرادی بصیرت کی روشنی سے یکسر محروم ہو جاتی ہے اور اپنے عامیانہ پن کے اخفا کی خاطر جذبات کا طلسم باندھتی ہے۔ اس رویّے کو ہم ایک نوع کے جذباتی ابتذال سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ منٹو نے جن آتش فشاں تہذیبی، سماجی اور انفرادی آثار کے سیاق و سباق میں اپنے تجربات کا اظہار کیا ہے اس کے پیش نظر یہ کوئی انہونی بات نہ ہوتی اگر وہ اپنے بعض اخلاق گرفتہ معاصرین کی طرح خطیبانہ طمطراق اور مصلحانہ خروش کا حصار اپنی ذات کے گرد کھینچ لیتا۔ اس طرزِ فکر کو آپ "ادبی فحاشی" کا نام نہ دیں جب بھی اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتے اپنی غایت کے اعتبار سے "مفید اور صحت مند" ہونے کے باوجود یہ طرزِ عمل تخلیقی اور فکری دونوں سطحوں پر مبتذل ہے۔ عام وقائع اور جذبات سے بے حجابانہ ربط اور ان میں داخلی نظم و ضبط سے کلیتہً عاری آلودگی بھی ایک طرح کی بے توفیقی اور پھوہڑپن ہے، خاص طور سے فکشن لکھنے والے کے لیے۔ یہ اندازِ نظر نیک مقاصد کے اظہار کو بھی مسخرہ پن بنا دیتا ہے۔ اس کے وفور کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لکھنے والا انسانی فکر اور جبلّت کے طبیعی تقاضوں یا انسان کے عام جسمانی تفاعل میں ہر لحہ قائم اور موجود رشتوں کے احساس سے غافل ہو کر خالی خولی تصورات کی سطح پر اس کے عمل اور ارادوں کی تعبیریں ڈھونڈنے لگتا ہے۔ اپنے محبوب اور پسندیدہ افکار کی قیادت میں جانے پہچانے راستوں پر چلتے چلتے وہ اپنے آپ کو بھی قائد سمجھ بیٹھتا ہے اور اپنے کرداروں کی زبان سے وہ کچھ کہلوانے میں مگن ہو جاتا ہے جو لفظ لفظ اس کے برہنہ شعور کی تختی پر لکھا ہوا ہے۔ بالآخر وہ اس پُراسرار جوہر سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے جسے ہم فن کار کی داخلی توانائی اور اس کی انفرادی قوت سے تعبیر کر سکتے ہیں، یعنی یہ کہ وہ انسانی سرشت سے متعلق باسی خبروں کا ڈھنڈورچی بن جاتا ہے اور

خود اس کی ذات اس کے قاری کے لیے کسی نئے رمز، بصیرت کے کسی ان دیکھے نقش، آگہی کی کسی غیر متوقع دریافت کا نشان نہیں رہ جاتی۔

منٹو نے اس مسئلے کو بھی اظہار کی اسی سطح پر حل کرنے کی کوشش کی ہے جسے ہم ایک ادیب یا فن کار کی بنیادی سطح کہہ سکتے ہیں یعنی کہ اظہار کی تخلیقی اور فنی سطح۔ یہاں بھی منٹو کی تخلیقی فکر اور اس کے عام افعال اور زندگی کے عام اسلوب میں ہمیں زبردست ہم آہنگی کا احساس ہوتا ہے۔ شعبدہ بازوں اور بازی گروں سے منٹو کی دلچسپی کسی عام انسان کی دلچسپی نہیں تھی۔ یہ ایک طرح کی تخلیقی ہم آہنگی تھی یا دوسرے کے آئینہ ذات میں اپنی پہچان اور بہ حیثیت فنکار اپنے منصب کی شناخت کا عمل۔ اسے عام زندگی میں اپنے دوستوں کو اور تحریروں کے ذریعہ اپنے قارئین کو چونکانے کی جو طلب پریشان رکھتی تھی وہ ایک فنکار کی طلب تھی۔ سچائی اگر صرف روزمرہ کی سطح پر خود کو منکشف کرے تو زندگی کے معمولات اور عام مقدرات کا حصہ بن کر اپنی رہی سہی چمک بھی کھو بیٹھتی ہے۔ چنانچہ منٹو اس کے ادراک اور اظہار میں ایسی کوئی نہ کوئی جہت ہمیشہ ڈھونڈ نکالتا تھا جو اسے نامانوس اور نوساختہ بنا دے۔ اس کی بیشتر کہانیوں کے اختتام کا لمحہ مانوس میں اسی نامانوس عنصر تک ایک خلاقانہ جست کی کامرانی کا لمحہ ہے۔ اس کے وہ تمام قارئین، ناقدین اور محتسبین جو اس لمحے کے کشف پر جھنجلا اٹھتے ہیں اور اس کشف کی جمالیاتی قدر کا احساس کیے بغیر اس کے اخلاقی مضمرات میں الجھ جاتے ہیں فکری اعتبار سے فلاکت زدہ اور تخلیقی اعتبار سے بنجر اور بے روح لوگ ہیں۔ منٹو اپنی اس قوت کشف کے ساتھ ساتھ ایسے تمام لوگوں کی بنیادی کمزوری اور محرومی سے بخوبی آگاہ تھا چنانچہ اپنی ان کہانیوں کے معاملے میں بھی جن پر قانونی احتساب کا حلقہ تنگ تھا، نہ تو اس نے معاشرے کے دباؤ کو قبول کیا نہ لارنس کی طرح اپنے ناشرین کی مصلحتوں کے پیش نظر کسی معمولی ترمیم و تبدیلی پر بھی رضامند ہوا۔ لارنس کے برعکس منٹو ایک انتہائی خود سر اور تندی طبیعت کا مالک تھا اور یہ سمجھتا تھا کہ اگر اس کے الفاظ یا اظہار کے بعض پیرائے قارئین کے ایک حلقے کی پریشانی کا سبب بنتے ہیں تو یہ قصور خود ان قارئین کا ہے۔ سچائی کے اظہار سے پریشانیٔ خاطر میں مبتلا ہونے والے افراد ادب کے معاملے میں بے وقوف ہی نہیں اخلاقی سطح پر بھی صحت مند نہیں ہوتے۔ منٹو کی کہانیاں ان کے حواس کے لیے ایک تازیانے کا اور بے روح ایقانات کے لیے ایک سزا کا حکم رکھتی ہیں۔ لیکن ادب کے غبی قاری یا تخلیقی طور پر نکبت زدہ شخص کی ایک پہچان یہ بھی ہوتی ہے کہ وہ اپنی معذوریوں کو چھپانے کے لیے ضمنی بلکہ غیر متعلق مسائل پر گفتگو کے حیلے تلاش کر لیتا ہے۔ منٹو کے معترضین کو اس معاملے میں یہ سہولت بھی میسر آئی کہ منٹو نے اپنے اسلوب پر کسی خارجی آرائش کا غلاف چڑھانے کی کبھی بھی کوشش نہیں کی۔ اس کی کہانیوں میں حسن کے تمام عناصر خود ان کہانیوں کے باطن سے نمودار ہوئے ہیں۔ جذبات کے غول، مبالغے کی چاشنی، خوبصورت اور انوکھی علامتوں اور رنگین، سحر طراز الفاظ کے جادو سے منٹو کی کہانیاں یکسر خالی ہیں۔ وہ کسی بیرونی سہارے کے بغیر اپنے تجربات کا انکشاف اس آہستگی کے ساتھ کرتا ہے کہ یہ آہستہ کاری ہی اس کا نقش امتیاز بن جاتی ہے۔ لیکن یہی آہستہ کاری منٹو کا حجاب ہے۔ تخلیقی اظہار کا یہ راستہ دشوار گزار بھی ہے اور داخلی اعتبار سے پیچیدہ بھی۔ اس میں وہ ایمائیت ہے جو غزل کے اچھے شعر میں پائی جاتی ہے، بیک وقت معنی کی کئی سطحوں سے ہمکنار۔ حقیقت صرف وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے بلکہ الفاظ کے پیچھے بھی تجربے کے کئی ابعاد روشن ہیں۔ منٹو کی نثر فلا بیر کی طرح شفاف اور حشو و زوائد سے یکسر پاک ہے

کہانی کے پانچ رنگ
سینتالیس

اپنی قوم کا ۔ ۔ ۔ ادب اپنے ملک، اپنی قوم، اس کی صحت اور علالت کی خبر دیتا رہتا ہے۔

——— منٹو

●

سہی جب بھی اُردو کے بیشتر جلیل القدر افسانہ نگاروں کے لیے ایک اچھا خاصا چیلنج ضرور ہے۔ اس میں احساس کی وہ طہارت، سچائی اور برجستگی ملتی ہے جو تجربے کے سچے، براہِ راست اور فطری ادراک سے پیدا ہوتی ہے۔ منٹو اپنے تجربات کا بیان اس طرح کرتا ہے گویا کہ اس کے اظہار کا سانچہ بھی دراصل اس تاثر ہی کا حصہ ہو جو ایک واردات کی صورت اس تک پہنچا ہے۔ موذیل جیسی کہانی ایک نشست میں منٹو ہی لکھ سکتا تھا۔ اور یہ صورت اس کی متعدد کہانیوں کے ساتھ ہے کہ جزئیات اور زمانی و مکانی حوالوں کی ہمہ گیری کے باوجود ان کا ردِ عمل قاری پر ایک اتمام یافتہ نظم یا ایک گٹھے ہوئے شعر کی طرح ہوتا ہے، جس میں نہ زبان کا وہ ابتذال ہے نہ جذبے کا جو داخلی تنظیم کے انتشار کا نتیجہ ہوتا ہے۔ منٹو نے کبھی کسی ایسے جذبے کی نمائش نہ کی جو اس کے تجربے کی شاخ سے ایک کونپل کی طرح بغیر کسی تصنع اور غوغا کے اپنے آپ ہی نمودار نہ ہوا ہو۔ اس بات سے اسے قطعاً سروکار نہ تھا کہ کسی مخصوص تجربے یا واردات کی طرف بھلے مانسوں کا جذباتی رویّہ کیا ہوتا ہے، یا کیا ہونا چاہیے اور اگر اس کی کوئی قطعی صورت متعین کی جا سکتی ہے تو مار باندھ کر اسے اختیار کرنے کی جدّوجہد کی جائے۔ کوئی بھی جذبہ اگر آپ کی فطرت کے خم و پیچ سے خود بخود نہیں اُبھرتا تو اس کا اظہار ایک معمولی درجے کی ادبی جعلسازی کے سوا اور کچھ بھی نہیں۔ منٹو کرتب باز تھا مگر جھوٹ بولنا یا تصنعات کا سماں باندھنا اس کے لیے ممکن نہ تھا۔ چنانچہ اس کے معترضین کا ردِ عمل بھی بالعموم ایک کڑوے سچ کو برداشت نہ کر سکنے کا نتیجہ ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر سچائی دیانت کی ہی کوکھ سے جنم لیتی ہے۔ اور دیانت داری کی ایک شرط یہ بھی ہے کہ آدمی مفروضہ اور مستعار یا کم از کم مبالغہ آمیز جذبات کی سطح سے خود کو دُور رکھے۔ جذباتی ہونے کی پہلی سزا جو کسی ادیب کو ملتی ہے، وہ یہ ہے کہ اپنی رہی سہی ذہانت سے بھی وہ دست کش ہو جاتا ہے۔ اور منٹو کا معاملہ یہ تھا کہ وہ اپنی ذہانت کے خول کا پابند نہ سہی جب بھی دراصل وہ اپنی ذہانت ہی کے وسیلے سے اپنے احساسات کے حقیقی اور واقعی اسلوب کی پہچان قایم کرتا تھا۔ منٹو کے ذہنی اور تخلیقی رویّوں میں جو خوفزدہ کر دینے والی دیانت داری نظر آتی ہے اور جس نے منٹو کی ذات پر جھوٹ سے مفاہمت کے تمام دروازے بند کر دیے تھے وہ جذباتی وفور سے پیدا شدہ ابتذال کو رد کرنے کے سبب ہی اس کے کردار کا جزو بن سکی تھی۔

ہر شہر میں بدروئیں اور موریاں موجود ہیں جو شہر کی گندگی باہر لے جاتی ہیں ——— ہم اگر اپنے مرمریں غسل خانوں کی بات کر سکتے ہیں، اگر ہم صابن اور لیونڈر کا ذکر کر سکتے ہیں تو ان موریوں اور بدروؤں کا ذکر کیوں نہیں کر سکتے جو ہمارے بدن کا میل پیتی ہیں۔

——— منٹو

[سفید جھوٹ]

کالی شلوار کے بیان میں

مجھے تمام نیم نقادوں سے کوئی دلچسپی نہیں، (ان کی) گفتگو چیونٹیاں صرف چیونٹیاں نوچ کر بکھیر

●

۴

منٹو نے افسانہ نگار اور جنسی مسائل کے عنوان سے گفتگو میں یہ کہا تھا کہ "نیم کے پتے کڑوے سہی مگر خون ضرور صاف کرتے ہیں۔" اسی گفتگو میں اس کے یہ الفاظ بھی شامل تھے کہ "ہم مرض بتاتے ہیں لیکن دواخانوں کے مہتمم نہیں ہیں۔" اس سے قطع نظر کہ جنسی مسائل پر غور و فکر کی ایک جہت ایک غیر طبیعی بلکہ روحانی اور مذہبی منطقے سے بالآخر جا ملتی ہے، منٹو زندگی سے وابستہ تمام افعال اور احساسات حتیٰ کہ اپنے اظہار اور تجربات کے ادراک کی سطح پر بھی ایک گہرے اخلاقی رویے کا پابند نظر آتا ہے۔ اس کی سچائی اور صاف گوئی بھی اس کی اسی اخلاقیات کا حصہ ہے۔ ممتاز شیریں نے لکھا ہے کہ "منٹو کا رویہ اگر سنکی نہیں تو ایک حد تک سادی ضرور ہے۔ زندگی اور انسان کو اور انسان کے وحشیانہ ہیجانی جذبات عریاں کرنے میں اور اپنی تحریروں میں دھچکا پہنچانے میں منٹو کا رویہ موپاساں کی طرح تقریباً سادی ہے۔" یہ سادیت منٹو کے یہاں گرچہ بنیادی طور پر ایک جمالیاتی اساس رکھتی ہے مگر اس کے مفہوم کا تعین ہم منٹو کی اخلاقیات کے سیاق کو جانے بغیر نہیں کر سکتے۔ اس کی اخلاقیات کا تار و پود بیک وقت انسان کے تئیں ایک متین، ملال آمیز تفکر، ایک گہری دردمندی اور انسانی تجربات کے تئیں ایک منزہ اور شفاف معروضیت سے تیار ہوا ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے الم اور ان کے دہشت بھرے تجربوں میں شریک بھی ہے اور ان سے الگ بھی۔ وہ انسان کے وحشیانہ ہیجانات، اس کی غارتگری، ایذا پسندی اور شہوانیت کی پہچان بھی رکھتا ہے اور ان نرم آثار جذبات کی بھی جن پر درشت اور سنگین واقعات کا خول چڑھا ہوا ہے۔ اپنے کرداروں کے باطن تک منٹو کی رسائی محض ذہن کے وسیلے سے نہیں ہوتی ورنہ اس کے افسانے کیس ہسٹریز بن جاتے اور اس طرح صرف ایک سماجیاتی مطالعے کے موضوع کی حیثیت اختیار کر لیتے۔ لیکن ایک تو یہ کہ منٹو سماجی حقیقت اور فنی حقیقت کے امتیاز کا گہرا شعور رکھتا تھا اور یہ جانتا تھا کہ خالص حقیقت انسانی نفسیات یا اس کے معاشرتی ماحول کے مطالعے میں چاہے جتنی ہی قدر و قیمت کی حامل اور کارآمد کیوں نہ ہو، ادب میں اس کا گزر تھوڑے بہت کھوٹ کے بغیر ممکن نہیں چنانچہ اپنے ایک مضمون (کسوٹی) میں اس نے کہا تھا کہ:

> ادب زیور ہے اور جس طرح خوبصورت زیور خالص سونا نہیں ہوتے
> اسی طرح خوبصورت ادب پارے بھی خالص حقیقت نہیں ہوتے۔
> ان کو سونے کی طرح پتھروں پر گھس گھسا کر پرکھنا بہت بڑی بدذوقی ہے۔

دوسرے یہ کہ منٹو کا بنیادی مسئلہ ایک ادیب کا مسئلہ تھا اور وہ اس رمز سے واقف تھا کہ ادیب کی ذمے داریوں اور مناصب کی نوعیت سماجی علوم کے ماہرین کے مقابلے میں مختلف ہی نہیں ہوتی، نسبتاً زیادہ پیچیدہ اور نازک بھی ہوتی

سکتی ہیں، انھیں جمع کر کے ایک سالم مجموعہ نہیں بنا سکتیں ——— منٹو

●

ہے۔" ادب یا تو ادب ہے ورنہ بہت بڑی بے ادبی ہے۔ زیور یا تو زیور ہے ورنہ ایک بہت ہی بدنما شے ہے۔ ادب اور غیر ادب، زیور اور غیر زیور میں کوئی درمیانی علاقہ نہیں۔" چنانچہ جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا، منٹو اپنے کرداروں کے باطن تک اپنے تمام تر حواس کی مدد سے پہنچتا تھا اور ان کرداروں کی پہچان کے لیے بھی اس نے ان کے خارجی یا ذہنی عمل کے بجائے ان کے مجموعی نظام احساس کی سطح کا انتخاب کیا تھا۔ اس طرح کردار اور ان سے وابستہ واقعات اپنی تمام جہتوں، اپنے تضادات، اپنی اندرونی کشمکش، اور اپنی نفسی اور اعصابی پیچیدگیوں کے ساتھ اس کے حواس پر وارد ہوئے تھے۔ منٹو کے یہاں انسان، انسانیت اور افراد کے باطن میں چھپی اور دبی ہوئی اخلاقی طہارت کے تئیں جو وابستگی دکھائی دیتی ہے وہ اس امر کی شاہد ہے کہ منٹو کا رویہ اپنے کرداروں کے معاملے میں ایجابی تھا اور وہ انھیں پہلے سے کوئی شرط قایم کیے بغیر ان کی کلیت کے ساتھ انھیں قبول کرتا تھا۔ جبھی تو منٹو کے کردار اس کی کہانیوں میں ڈرے سہمے اور سمٹے ہوئے دکھائی نہیں دیتے اور آزادانہ اپنا تعارف کراتے ہیں۔ حجابات سے ایسی آزادی منٹو کی تخلیقی شخصیت کا سب سے نمایاں وصف ہے۔ عسکری نے غلط نہیں کہا تھا کہ :

> جو باتیں اور ادیب کہنے کی ہمت نہ کر سکتے تھے وہ منٹو بے دھڑک کہہ ڈالتا تھا لیکن اس سے بھی بڑی چیز یہ ہے کہ منٹو کی قسم کا فن کار ہم جیسے عام لوگوں کے لیے ایک ڈھال کا کام دیتا ہے۔ زندگی کی جن زہرہ گداز حقیقتوں کا شعور حاصل کیے بغیر ہم ٹھیک طرح زندہ نہیں رہ سکتے انھیں ہمارے بجائے اس قسم کا فن کار محسوس کر کے ہمیں بتاتا ہے۔ یعنی وہ ہماری طرف سے احساس کی اذیت اٹھاتا ہے۔ اگر ایسا فنکار ہمارے درمیان نہ رہے تو پھر یہ ذمے داری اپنی اپنی بساط بھر ہم سب کو قبول کرنی پڑتی ہے۔ منٹو کے بعد یہ بوجھ ہمارے کاندھوں پر آپڑا ہے ——— ہمیں شعور کی بلاؤں سے محفوظ رکھنے والی دیوار ہمارے سامنے سے ہٹ گئی ہے۔

اردو افسانے کا المیہ یہ ہے کہ منٹو کے معاصرین میں بھی کسی نے احساس کی اس وسعت اور ذہن کی اس کشادگی کے ساتھ اس بوجھ کو اٹھانے میں اس کا ساتھ نہیں دیا تھا اور اس کے بعد تو خیر لکھنے والوں کا رویہ ہی بڑی حد تک تبدیل ہو گیا اور نئے منشور ترتیب دیے جانے لگے۔ فن کار کی انانیت اور انفرادی تجربے سے وفاداری کا چرچا تو بہت ہوا مگر کسی دوسرے افسانہ نگار نے منٹو کی طرح اپنی ذات سے باہر دوسرے کرداروں کی انانیت اور تجربے کی انفرادیت کا اس درجہ احترام نہیں کیا۔ یہی وجہ ہے کہ تن تنہا منٹو نے اردو افسانے کو جتنے زندہ اور متحرک کرداروں سے متعارف کرایا

گر آپ مجھے پتھر مارنا ہی چاہتے ہیں تو خدا را ذرا سلیقے سے ماریے! میں اس آدمی سے ہرگز ہرگز

●

ے شاید اُردو کے تمام افسانہ نگار مل کر بھی یہ بار نہ اُٹھا سکے۔ اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ منٹو کے علاوہ کسی اور نے اچھے افسانے نہیں لکھے یا یہ کہ منٹو نے بُرے، بلکہ بہت بُرے اور پھسپھسے افسانے نہیں لکھے۔ میں تو صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ منٹو نے چونکہ صرف اپنے شعور یا کسی مخصوص و معین قدر کو اپنا رہ نما نہیں بنایا تھا اس لیے اپنے کرداروں کا عکس اُتارتے ہوئے بھی اس نے ان کی ذات کے حصے بخرے نہیں کیے۔ وہ "دواخانے کا مہتمم" بننے کے خبط میں مبتلا نہیں جب بھی اس کی انگلیاں اپنے معاشرے کی نبض پر تھیں اور اس کا وجود ایک مقیاس کی مثال تھا۔ اس نے وعظ و پند، تقریر اور اظہارِ زہد کو اپنا شیوہ بنانے سے گریز بھی شاید اس لیے کیا کہ وہ اخلاق کا ایک گہرا اور بسیط تصور رکھتا تھا۔ اسے اپنے آپ کو گندگی کا غوّاص کہنے میں شرم نہیں آئی، صرف اس لیے کہ اپنی جستجو کا مقصد اس کی ذات پر روشن تھا اور ایک موقعے پر عدالت میں اپنا بیان دیتے ہوئے اس نے کہا تھا کہ وہ شاعری (ادب) جو آپ اپنی غایت ہے اور جس کا عمل صرف ایک سطحی نشاط اندوزی اور جسمانی تلذذ کے احساس کی تشکیل و ترویج تک محدود ہے" ایسی شاعری دماغی جلق ہے۔ لکھنے اور پڑھنے والے دونوں کے لیے میں اسے مضر سمجھتا ہوں"۔ منٹو نے اپنے نصب العین کی تلاش کے لیے انسانی تجربے کی اُن آبادیوں میں گشت کیا جن پر ایک اوسطیت زدہ اخلاقیات نے بےخبری کے پردے ڈال دیے تھے۔ یہ بےخبری ایک تو سماجی، معاشرتی اور اخلاقی معاملات میں رویّے کے یک رُخے پن کا نتیجہ تھی، دوسرے اس لیے بھی کہ منٹو کے معاصرین کو اپنی ذات پر وہ تخلیقی اعتماد، قلب و نظر کی وہ بےخوفی میسر نہ تھی جو منٹو کے یہاں ہمیں وافر دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اس کا اہم ترین سبب وہ سچائی ہے جس کا رشتہ منٹو کی اخلاقیات سے جڑا ہوا ہے۔ اس سچائی کو ہم ایک طرح کی اخلاقی مساوات کا نام دے سکتے ہیں۔ اس مساوات کا احساس منٹو کو ایک ایسی سطح پر لے جاتا ہے جہاں اس کے کردار اور خود اس کی اپنی ذات کے مابین ذہنی، اخلاقی، تہذیبی اور معاشرتی درجات کا کوئی فرق نظر نہیں آتا۔

اس کی نظر میں کوئی انسان بے وقعت نہیں تھا۔ وہ ہر آدمی سے اس توقع کے ساتھ ملتا تھا کہ اس کی ہستی میں بھی ضرور کوئی نہ کوئی معنویت پوشیدہ ہوگی جو ایک نہ ایک دن منکشف ہو جائے گی۔ میں نے اسے ایسے ایسے عجیب آدمیوں کے ساتھ ہفتوں گھومتے دیکھا ہے کہ حیرت ہوتی تھی۔ منٹو انھیں برداشت کیسے کرتا ہے۔ لیکن منٹو بور ہونا جانتا ہی نہ تھا۔ اس کے لیے تو ہر آدمی زندگی اور انسانی فطرت کا ایک مظہر تھا۔ لہٰذا ہر شخص دلچسپ تھا۔ اچھے اور بُرے، ذہین اور احمق، مہذب اور غیر مہذب کا سوال منٹو کے یہاں ذرا کم تھا ——— اس میں تو انسانوں کو قبول کرنے کی صلاحیت اتنی زبردست تھی کہ جیسا آدمی منٹو کے ساتھ ہو منٹو ویسا ہی بن جاتا تھا۔ ——— محمد حسن عسکری: [منٹو]

اپنا سر پھوڑ ڈالنے کے لیے تیار نہیں جسے سر پھوڑنے کا سلیقہ بھی نہیں آتا ——— منٹو

●

۵

یہاں سوال یہ اٹھتا ہے کہ پھر منٹو کو فحاشی کا قصوروار ٹھہرایا کیوں گیا؟ بہتر ہوگا کہ اس مسئلے پر گفتگو سے پہلے ہم فحاشی کے اس تصور پر بھی ایک نظر ڈالتے چلیں جس کا تعلق ادب سے ہے اور جو ایک عرصے سے بحث و مباحثہ کا موضوع بنا ہوا ہے۔ جنسی اظہار کے جتنے بھی اسالیب انسان نے اب تک دریافت کیے ہیں، اس مسئلے سے قطع نظر کہ ان کا سرچشمہ انسانی تجربات کے جن علاقوں سے تعلق رکھتا ہے وہ معاشرتی اخلاق کے لیے ممنوعہ ہیں یا قابلِ قبول، بنیادی طور پر جمالیات کا مسئلہ ہیں اور اس دائرے میں رہ کر ہی ان پر کوئی بامعنی گفتگو کی جا سکتی ہے۔ اس سلسلے میں منٹو کا موقف بہت واضح ہے اور اس کی جانب پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے کہ منٹو کے نزدیک وہ "ادب پارہ" جس کا اولین مقصد قوتِ باہ میں اضافہ یا اس قوت کے اظہار کا کوئی سہل الحصول نسخہ ڈھونڈ نکالنا ہو دراصل ادب ہے ہی نہیں، لیکن ظاہر ہے کہ ایسے اصحاب جن کے تخیل کی زرخیزی طب کی کتابوں اور دینی رسائل میں بھی جنسی لذت اندوزی کے وسائل کی دریافت پر قادر ہو، ان کا شعور کسی بھی ادب پارے میں "در مقصود کے حصول سے بہرہ ور ہو سکتا ہے"۔ "اوپر، نیچے اور درمیان" میں منٹو نے اس رویے پر طنز کے بہت سبک وار کیے ہیں۔ اس کہانی کے دو کردار "لیڈی چیٹرلیز لور" کا مطالعہ اپنی اولاد کے لیے تو مضرت رساں سمجھتے ہیں، مگر خود اس کتاب کے جستہ جستہ اقتباسات کے ذریعہ اس لمحے کی تلاش کرتے ہیں جو ان کی سوئی ہوئی قوتوں کو متحرک کر سکے۔ ان کے اعصاب کی کمزوری کا حال یہ ہے کہ کتاب کے بعض جملوں پر نظر پڑتے ہی ان کی نبض کی رفتار تیز ہو جاتی ہے۔ ایسے لوگ نہ جنس کے مسائل سمجھ سکتے ہیں نہ اس ادب کے جس میں جنسی تجربوں کی وساطت سے انسانی وجود کی کائنات اصغر کے کسی پہلو پر روشنی ڈالی گئی ہو۔ چنانچہ کسی ادب پارے میں جنسی اشتعال کے عنصر کا ہونا یا نہ ہونا بے معنی ہے۔ اس مسئلے کی بنیاد پر ہم نہ تو اس ادب پارے کی جمالیاتی تقویم کر سکتے ہیں نہ ہی اس پر کسی جمالیاتی فیصلے کا اطلاق کر سکتے ہیں۔ بحث صرف اس بات سے ہونی چاہیے کہ اس اشتعال کے نقطے تک رسائی یا اس عنصر کی پہچان کے لیے قاری نے کیا راستہ اختیار کیا ہے۔ ممتاز شیریں نے منٹو پر اپنے مضمون میں اس کے اسلوب کا تجزیہ کرتے ہوئے لکھا ہے :

> "ٹھنڈا گوشت" ایک ایسا افسانہ ہے جسے ہم منٹو کے فن کے مکمل نمونے کے طور پر لے سکتے ہیں۔ منٹو کے اسلوب تحریر میں غضب کی چستی ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" اتنا گٹھا ہوا، چست اور مکمل افسانہ ہے کہ اس میں ایک لفظ بھی گھٹایا یا بڑھایا نہیں جا سکتا۔ ایشر سنگھ کے چند ٹوٹے پھوٹے جملوں میں ان کے مضطرب دل و دماغ کی ساری کرب انگیز کیفیت کھنچ آئی ہے۔ پہلے منٹو کوئی

میں ہنگامہ پسند نہیں۔ میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔

●

کردار اُبھارنا ہوتا تھا تو وہ کسی ایک واقعات کے ذریعے اور خود اپنی طرف سے اس کی صفت بیان کر کے یہ کردار اُبھارتا تھا "ٹھنڈا گوشت" کے دوسین ابتدائی پیراگرافوں میں صرف جسمانی ساخت اور چند ایک حرکات کے بیان میں ایشر سنگھ اور کلونت کور کے غیر معمولی کردار اُبھر آئے ہیں ——— موپاساں کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جب وہ کسی غیر معمولی گرم اور شہوت انگیز عورت کا ذکر کرتا ہے تو اس تحریر کا کاغذ تک تازہ گرم گوشت کی طرح بھڑکنے لگتا ہے ——— کچھ یہی کیفیت کلونت کور کے بیان میں ہے۔

[منٹو کا تغیر اور ارتقاء]

دوسری طرف "ٹھنڈا گوشت" کے مقدمے میں ایک گواہِ صفائی ڈاکٹر سعید اللہ کا یہ بیان ہے کہ افسانہ "ٹھنڈا گوشت" پڑھنے کے بعد میں خود ٹھنڈا گوشت بن گیا۔ ایک اور قاری (مولانا اختر علی) کا ردِ عمل مقدمے کی سماعت کے دوران یہ تھا کہ اب ایسا ادب پاکستان میں نہیں چلے گا۔ اور انہی کی قبیل کے ایک دوسرے بزرگ (چودھری محمد حسین) نے فرمایا کہ اس کہانی کی تفہیم یہ ہے کہ ہم مسلمان اتنے بے غیرت ہیں کہ سکھوں نے ہماری مُردہ لڑکی تک نہیں چھوڑی۔ ویسے منٹو نے اپنے تئیں اس کہانی کے ذریعہ دوسروں تک ایک پیغام پہنچانے کی خدمت انجام دی تھی۔

یوں تو یہ کہانی بظاہر جنسی نفسیات کے ایک نکتے کے گرد گھومتی ہے لیکن درحقیقت اس میں انسان کے نام ایک نہایت ہی لطیف پیغام دیا گیا ہے کہ وہ ظلم، تشدد اور بربریت و حیوانیت کی آخری حدود تک پہنچ کر بھی اپنی انسانیت نہیں کھوتا ——— اگر ایشر سنگھ اپنی انسانیت کھو چکا ہوتا تو مُردہ عورت کا احساس اس پر اتنی شدت سے کبھی اثر نہ کرتا کہ وہ اپنی مردانگی سے عاری ہو جاتا۔

وہ بزرگ جنھوں نے اس افسانے کے سلسلے میں منٹو کو تین ماہ قیدِ بامشقت اور تین سو روپے جرمانے کی سزا دی

میں تہذیب و تمدن کی اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا جو ہے ہی ننگی ——— منٹو

●

تھی، ان کا موقف اس باب میں یہ تھا کہ پاکستان کے مروجہ اخلاقی معیار قرآنِ پاک کی تعلیم کے سوا اور کہیں سے زیادہ صحیح طور پر معلوم نہیں ہو سکتے۔ غیر شائستگی اور شہوت پرستی شیطان کی طرف سے ہے۔ ایک ترقی پسند نقاد (ممتاز حسین) کا تبصرہ یوں ہے کہ: منٹو نیکی کی تلاش میں نکلتا ہے اور اس کی کرن ایک ایسے انسان کے پیٹ سے نکالتا ہے جس کے بارے میں آپ اس قسم کی توقع نہیں رکھتے۔ یہ ہے منٹو کا کارنامہ! لیکن ظاہر ہے کہ منٹو کا اصل کارنامہ بحیثیت ادیب یہ ہرگز نہیں ہے۔ رہی اس مقدمے کے منصف اور استغاثے کے بعض گواہوں کی بات تو ان کے بارے میں منٹو کا یہ خیال غلط نہ تھا کہ ان کے سامنے اپنی صفائی میں بیان دینا بھینس کے آگے بین بجانے کے مترادف تھا۔ کسی کے نزدیک فحاشی کا مسئلہ سیاست کی حدود تک جا پہنچا، کسی نے اسے اسلام کے لیے خطرے کا نشان سمجھا۔ ایک صاحب اسے منٹو کے بجائے شیطان کا کارنامہ قرار دے بیٹھے تو دوسری طرف ایک ہمدرد نقاد نے اسے نیکی کی تلاش کے ایک سفر سے تعبیر کیا۔ مجھے اس سوال سے غرض نہیں کہ ردِ عمل کی ان تمام صورتوں میں کون سی صورت نسبتاً بہتر منطقی اساس رکھتی ہے اور ہم خود کو اس سے متفق پاتے ہیں یا نہیں۔ میرا مسئلہ وہ پیغام بھی نہیں جو اس کہانی کی وساطت سے منٹو نے عام کرنا چاہا ہے کہ یہ کام تو معمولی قسم کے میلاد خواں بھی کر سکتے ہیں۔ ادب کے ایک قاری کی حیثیت سے ہمارا سروکار اس مسئلے سے ہونا چاہیے کہ یہ پیغام یا اخلاقی نصب العین ادب بن سکا ہے یا نہیں یا اس "ذلت اور شیطنت" کے اعتبار کی بنیادیں اخلاقیات کی زمین پر نہ سہی، فنی احساس و اظہار کی سطح پر قائم ہو سکی ہیں یا نہیں۔ اخلاق بقول فراق "نخل لبِ دریائے معاصی" ہے یا خیر کے چھینٹوں سے نمو پانے والا شجرِ سایہ دار، یہاں یہ تمام سوالات ضمنی حیثیت رکھتے ہیں اور محض ان سے منٹو کے ادبی منصب میں اضافہ ہوتا ہے نہ تخفیف۔ ادب میں جنسی تجربوں کی شمولیت کے سوال پر بحث کرتے ہوئے ہمیں جمالیاتی امتیازات کو بہر صورت پیشِ نظر رکھنا چاہیے۔ چنانچہ ممتاز شیریں کی اس رائے پر نظر ڈالتے وقت بھی کہ منٹو کے شہوت انگیز نسوانی کردار سوگندھی، نیلم اور کلونت کور اپنے تیز جذبات کے ساتھ جاندار اور پھڑکتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، اس کیفیت کے ساتھ کہ اس تحریر کا کاغذ تک، جن پر ان کا ذکر ہو، "تازہ گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے" ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ منٹو اپنے کرداروں کے عمل کی نابیت میں انسانی سطح پر چاہے جس حد تک شریک رہا ہو، بطور افسانہ نگار وہ معروضیت کے احساس کی قدر و قیمت کا بھی گہرا شعور رکھتا ہے۔ اس ضمن میں خود منٹو کی اپنی تصریحات اور بیانات صفائی کو زیادہ اہمیت نہ دینی چاہیے کہ ایک تو ان کے مقاصد محدود تھے۔ دوسرے منٹو جیسی ذہانت رکھنے والے شخص سے یہ امر کچھ بعید نہ تھا کہ اپنی غلط گمانیوں کو صحیح ثابت کرنے کے لیے بھی وہ ادھر ادھر سے دلائل یکجا کر کے ایک اچھا خاصہ مقدمہ تیار کر لے۔ "لذتِ سنگ" میں منٹو نے کہا تھا کہ میرے نزدیک قصائیوں کی دکانیں وحش ہیں کیونکہ ان میں ننگے گوشت کی بہت بدنما اور کھلے طور پر نمایش کی جاتی ہے۔ یہ الفاظ اہم ہیں کیونکہ ان کا تعلق اسی اساسی مسئلے سے ہے جسے

یوں مجھے سیاہ وہم کھینچتے ہیں ایک میں تختہ سیاہ پر کالی چاک سے ہمیشہ لکھتا، (میں) سفید چاک

●

ہم منٹو کے جمالیاتی اور ذہنی عمل کے تناظر میں دیکھ سکتے ہیں اور ان سے منٹو کے تخلیقی رویے کی تعیین میں کچھ روشنی حاصل کر سکتے ہیں۔ منٹو نے "ٹھنڈا گوشت" کی قسم کے افسانوں میں جہاں کہیں اپنے کسی کردار کے گرم اور تیز جذبات کی تصویریں کھینچی ہیں ایسے تمام مواقع کہانی کے ارتقا کی چند کڑیوں سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے، چنانچہ مقصود بالذات نہیں ہیں۔ یہ مواقع اس شدید لمحے کی جانب سفر کی رفتار کو تیز کر دیتے ہیں جو منٹو کے سفر کی اصل منزل یا اس کی کہانیوں کا نقطۂ عروج اور اختتامیہ ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اس لمحے تک پہنچتے پہنچتے سفلی جذبات کی سطحوں کو مرتعش کرنے والی شوخ اور رنگین تصویریں اس لمحے کے ملال اور اس کی استعجابی کیفیت میں ڈوب جاتی ہیں اور ان کا انفرادی تاثر زائل ہو جاتا ہے۔ کہانی کے مجموعی ڈھانچے اور اس کی تخلیقی وحدت سے ان جستہ جستہ تصویروں کو الگ کر کے دیکھنا ایک نوع کی ادبی فحاشی ہے اور ایک ایسی بدمذاقی جو ادب کے مطالعے میں قاری کو ہمیشہ غلط راستے پر لے جانے کا سبب بنتی ہے۔ منٹو کی کہانیوں کے مجموعی تناظر میں ان تصویروں کو دیکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس کی بیشتر کہانیوں کے ٹیکسچر کی منطق ان تصویروں کو ایک ناگزیریت عطا کرتی ہے۔ محض ذہنی کا مرتکب وہ اس صورت میں ہوتا، جب یہ تصویریں اس کی کہانیوں کے فریم میں کلیدی نقطے کے طور پر ایک خود مکتفی اور قائم بالذات حیثیت کی حامل ہوتیں اور یہ نقطہ ایک پھیلتے ہوئے دائرے کی صورت کہانی کے پورے تاثر کو اپنی گرفت میں لے لیتا۔ منٹو نے حالی، اقبال، اور بہشتی زیور کی ذہنی غذا پر پرورش پانے والے ابنائے زمانہ اور مثالی انسان کے مقابلے میں انسان کو اس کی کلیت میں، اس کے اندرونی تضادات اور اس کے باطن کی سطح پر جاری رہنے والی اندھیرے اور اجالے کی مستقل کشمکش کے آئینے میں دیکھنے کی جرأت کی ہے۔ ان کہانیوں کو یورپ کی Erotica کے طور پر پڑھنا بھی مناسب نہ ہوگا نہ ہی انھیں جعفر زٹلی کے کلیات اور متشرع بزرگوں کی ان مثنویوں کے ساتھ رکھا جا سکتا ہے جن میں اظہار کی بے باکی گالی کا اور معشوق سے وصل کے مناظر Blue Films کا روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ وہ بوکیشیو یا بالزاک کی طرح جنسی مہمات کی نقش گری اگر کرتا بھی ہے تو اس طرح کہ ایک انتہائی ذاتی عمل ایک وسیع تر سماجی تصور کی کلید بن جاتا ہے اور پرانی داستانوں کے کسی جادوئی کلمے کی مانند ایک پر اسرار، نادیدہ اور نودریافت منطقوں کا باب کھولتا ہے۔ یہ رویہ منٹو کو بعض اعتبارات سے بودلیر اور لارنس کی طرح ایک زبردست اخلاقی وژن رکھنے والے ادیب کی حیثیت دیتا ہے مگر ایک بہت بڑے فرق کے ساتھ کہ منٹو کی حقیقت پسندی جنسی افعال کی معنویت میں معاشرے سے وابستہ چند سوالات کے جواب تک تو پہنچتی ہے لیکن ان میں کسی سری، متصوفانہ یا مابعد الطبیعی منطق کا سرا نہیں ڈھونڈتی۔ مجموعی طور پر یہی انداز نظر منٹو کی اخلاقیات کو ترقی پسندوں اور ایک دینی یا متصوفانہ ذہنی ماحول کی ترجمانی کرنے والے ادیب نما معلموں کی آئیڈیلزم کے تصور سے متمائز کرتا ہے اور اسے زیادہ بسیط، بامعنی اور فطری بناتا ہے۔ اس کے آئینے میں جو عکس دکھائی دیتے ہیں وہ نہ صرف سماجی انسان کے ہیں نہ مذہبی انسان کے بلکہ ایک مربوط انسان کے خد و خال سے مزین ہیں۔ منٹو ان کے اعمال کی غایت کو سمجھنے کے لیے نہ کسی سماجی فلسفے کا محتاج ہوتا ہے نہ مذہب، تصوف اور مابعد الطبیعیات کے پر اسرار جہانوں کی سیر کا طالب ہوتا ہے۔ اس کی جسارت آمیز حقیقت پسندی کسی بیرونی سہارے کی تلاش نہیں کرتی اور اپنے مہیب الم آلود انکشافات کے ذریعہ اس عام مفروضے

استعمال کرتا ہوں کہ تختۂ سیاہ کی سیاہی اور بھی نمایاں ہو جائے —— منٹو

●

کی نفی بھی کرتی ہے کہ جنسی تجربے کی حدیں اپنی تندی اور اخلاص کے سبب بالآخر ایک نیم مذہبی تجربے سے جا ملتی ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو منٹو بھی آچاریہ رجنیش کی طرح کسی کلٹ کا علمبردار بن جاتا اور اس کی تحریریں ایک صحیفے کی صورت اختیار کر لیتیں وہ انسانی شعور اور جسم کے نازک رشتوں کی گتھیاں سلجھانے کی سعی کرتا ہے اور اس کوشش میں انسانی تجربات کی ایسی سطحوں تک جا پہنچتا ہے جو بہت سادہ اور دو ٹوک نہیں ہیں۔ تاہم وہ کسی بھی سطح پر جسم کے وجود کو ایک فریب یا اپنے کرداروں کو ایک تصور کی شکل میں دیکھنے پر آمادہ نہیں ہوتا۔ منٹو کی کہانیوں میں اسی لیے فنی تنظیم کے شعور سے پیدا ہونے والی رمزیت اور چستی کے باوجود سطح کا کھرا پن اور بیان کا بے تصنع، بے ساختہ فطری بہاؤ بہت واضح ہے۔ وہ اپنے بیان کو دلچسپ بنانے کے لیے کسی بھی قسم کے لسانی اور اسلوبیاتی تکلف سے کام نہیں لیتا، نہ اظہار کی مجموعی ہیئت میں نقطۂ کمال تک رسائی کا طالب ہوتا ہے، پھر بھی اس کی کہانیاں پڑھنے والے پر ایک تجربے کی صورت وارد ہوتی ہیں۔ ایسا صرف اس لیے ہے کہ منٹو کی نگاہ مانوس واقعات کی رسمیت کے زائیدہ غبار میں بھی روشنی کے ان تمام نقطوں کو پہچان لیتی ہے جن کی ترتیب سے اس کی کہانیوں کا خارجی ڈھانچہ وجود میں آتا ہے۔ لارنس کے بارے میں اس کے ایک سوانح نگار کا قول ہے کہ وہ ترشے ترشائے، صاف، منزہ فن پاروں، نک سک سے درست نپی تلی ہیئتوں اور خوبصورت، آراستہ، پُرشکوہ عمارتوں سے اس لیے بیزاری محسوس کرتا تھا کہ ان میں سادگی کا وہ جوہر مفقود ہوتا ہے جس کی ایک سطح کھردرا پن بھی ہے۔ موسیقی میں اسے احتیاط، سلیقے اور انتہائی محنت سے مرتب کی ہوئی سمفنیز کے مقابلے میں عوامی گیت زیادہ متوجہ کرتے تھے کہ ان کی نمود ایک فوری، خود کار تشویق کی وساطت سے ہوتی ہے۔ وہ اپنے احساسات کے حوالے سے تجربے کی جو بھی ہیئت دریافت کرتا تھا اسے جوں کا توں کاغذ پر منتقل کر دیتا تھا اور اس عمل میں شعور کی مداخلت بیجا سے ہمیشہ ڈرتا اور بچتا تھا۔ اس کی تلاش بس یہ ہوتی تھی کہ جو کچھ بھی وہ خلق کرے اس کا سرچشمہ تمام و کمال اس کے باطن میں پوشیدہ پُراسرار اور غیر عقلی توانائیاں ہوں، ہر طرح کے بیرونی جبر، ترغیب اور مصلحت سے یکسر آزاد اور مبرا۔ لارنس کے یہاں حواس کی طہارت کو قائم رکھنے کی اس لگن نے ایک صوفیانہ استغراق کی کیفیت پیدا کر دی تھی۔ وہ کسی راہب کی مثال اپنی خلوتوں کے سناٹے میں متین اور ملول کشف کے ان لمحوں کا منتظر رہتا تھا جو اس تک جسم کی روحانیت کے رازوں کی خبر لا سکیں۔ اس رویے کے تسلط نے لارنس کے یہاں ایک غیر ارضی، کسی قدر جذباتی اور سرّی کیفیت کو جنم دیا ہے۔ یہ کیفیت جنس کو عبادت اور جسم کو بالآخر ایک تجرید بنا دیتی ہے؛ مثلاً لیڈی چیٹرلیز لور کے یہ اقتباسات:

> And he had to come in to her at once, to enter the peace on earth of her soft-quiescent body...

> Far down in her she felt a new stirring, a new nakedness emerging...

> And it seemed she was like the sea, nothing but dark waves rising and heaving, heaving with great swell, so that slowly her whole darkness was in motion, and

"ٹھنڈا گوشت" میں ملاپ کی فطرت کی بے انتہا سنگینی اور شدید سنجیدگی شاید نہ ہو

●

she was ocean rolling its dark dumb mass. Oh, and far down inside her the deeps parted and rolled asunder, from the centre of soft plunging, and the plunger went deeper and deeper disclosed, the heavier the billows of her rolled away to some shore, uncovering her, and closer and closer plunged the palpable unknown, and furtner and further rolled the waves of herself away from herself, leaving her, till suddenly, in a soft shuddering convulsion, the quick of all her plasm was touched she knew herself touched, the consummation was upon her, and she was gone.

لیجیے قصہ ختم! روزمرہ زندگی کی ایک جیتی جاگتی حقیقت ارتفاع کے ایک ماورائی مرحلے کو عبور کرتی ہوئی کہاں جا پہنچی ہے۔ سیدھے سادے لفظوں میں اسے ہم حقیقت کے اس سفر سے تعبیر کر سکتے ہیں جس کی منزلِ مراد مجاز کا نقطہ ہے یعنی یہ کہ رگوں میں دوڑتا، چہکتا، بولتا لہو بالآخر ایک حسی کیفیت میں تبدیل ہو گیا۔ اس کے برعکس منٹو کے نگارخانے کی یہ چند تصویریں:

کلونت کور اپنے بازو پر ابھرے ہوئے لال دھبے کو دیکھنے لگی۔ "بڑا ظالم ہے تو ایشر سیاں!" ایشر سنگھ اپنی گھنی کالی مونچھوں میں مسکرایا: "ہونے دے آج ظلم!" اور یہ کہہ کر اس نے مزید ظلم ڈھانے شروع کیے ——— کلونت کور کا بالائی ہونٹ دانتوں تلے کچکچایا۔ کان کی لووں کو کاٹا، ابھرے ہوئے سینے کو بھنبھوڑا، بھرے ہوئے کولھوں پر آواز پیدا کرنے والے چانٹے مارے۔ گالوں کے منہ بھر بھر کے بوسے لیے۔ چوس چوس کر اس کا سارا سینہ تھوکوں سے لتھیڑ دیا ——— کلونت کور تیز آنچ پر چڑھی ہوئی ہانڈی کی طرح ابلنے لگی لیکن ایشر سنگھ ان تمام حیلوں کے باوجود خود میں حرارت پیدا نہ کر سکا۔ جتنے گر اور جتنے داؤ اسے یاد تھے، سب کے سب اس نے پٹ جانے والے پہلوان کی طرح استعمال کر دیے، پر کوئی کارگر نہ ہوا۔ کلونت کور نے جس کے بدن کے سارے تار خود بخود بج رہے تھے، غیر ضروری چھیڑ چھاڑ سے تنگ آ کر کہا: "ایشر سیاں، کافی پھینٹ چکا ہے، اب پتا پھینک!"

○

لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ بے پناہ ملال سے بھرا پڑا ہے ـــــــ منٹو

●

دیوار کا سہارا لے کر مسعود نے اپنے جسم کو تولا اور اس انداز سے آہستہ آہستہ کلثوم کی رانوں پر اپنے پیر جمائے کہ اس کا آدھا بوجھ کہیں غائب ہو گیا۔ ہولے ہولے بڑی ہوشیاری سے اس نے پیر چلانے شروع کیے۔ کلثوم کی رانوں میں اکڑی ہوئی مچھلیاں اس کے پیروں کے نیچے دب دب کر اِدھر اُدھر پھسلنے لگیں ـــــــ مسعود نے ایک بار اسکول میں تنے ہوئے رسے پر ایک بازی گر کو چلتے دیکھا تھا۔ اس نے سوچا کہ بازی گر کے پیروں کے نیچے تنا ہوا رسا اسی طرح پھسلتا ہوگا۔

○

ساری رات رندھیر کو اس کے بدن سے عجیب و غریب قسم کی بو آتی رہی تھی۔ اس بو کو جو بیک وقت خوشبو اور بدبو تھی، وہ تمام رات پیتا رہا۔ اس کی بغلوں سے، اس کی چھاتیوں سے، اس کے بالوں سے، اس کے پیٹ سے۔ ہر جگہ سے یہ بو جو بدبو بھی تھی اور خوشبو بھی، رندھیر کے ہر سانس میں موجود تھی۔ تمام رات وہ سوچتا رہا کہ یہ گھاٹن لڑکی بالکل قریب ہونے پر بھی ہرگز ہرگز اتنی زیادہ قریب نہ ہوتی اگر اس کے ننگے بدن سے یہ بو نہ اڑتی ـــــــ یہ بو جو اس کے دل و دماغ کی ہر سلوٹ میں رینگ گئی تھی، اس کے تمام پرانے اور نئے خیالوں میں رچ گئی تھی۔

اس بو نے اس لڑکی کو اور رندھیر کو ایک رات کے لیے آپس میں حل کر دیا تھا۔ دونوں ایک دوسرے کے اندر داخل ہو گئے تھے، عمیق ترین گہرائیوں میں اتر گئے تھے جہاں پہنچ کر وہ ایک خالص انسانی لذت میں تبدیل ہو گئے تھے، ایسی لذت جو لمحاتی ہونے کے باوجود دائمی تھی، جو مائل پرواز ہونے کے باوجود ساکن اور جامد تھی ـــــــ وہ دونوں ایک ایسا پنچھی بن گئے تھے جو آسمان کی نیلاہٹوں میں اڑتا اڑتا غیر متحرک دکھائی دیتا ہے۔

افسوس ہے کہ ہم ہر وقت عورت اور ویشیا کو ایک ہی جگہ دیکھنے کے عادی نہیں ——— منٹو

●

ان میں پہلی دو تصویریں حقیقت کی طبیعی سطح سے ایک پل کے لیے اوپر نہیں اُٹھتیں اور ان کے کردار اپنے گوشت پوست کے ساتھ پڑھنے والے کو متحرک دکھائی دیتے ہیں۔ تیسری تصویر حقیقت کے مشہود تجربے کو ایک غیر مرئی تاثر کی سطح تک لے جاتی ہے اور واقعے کو کیفیت میں منتقل کرتی ہے، اس کے باوجود تجربے کی ارضی بنیادیں منہدم نہیں ہوتیں اور اس کے کردار کسی بعید از قیاس، ان دیکھی اور پُراسرار فضا میں تحلیل نہیں ہوتے چنانچہ ان کی موجودگی اور بشریت کے حدود کا تاثر قائم رہتا ہے۔ انسانیت کے شعور کی ایک سطح یہ بھی ہے کہ انسانی وجود کا اثبات اس کی کلیت کے حوالے سے کیا جائے اور اچھے بُرے اعمال کی بحث سے الگ ہو کر انسان کو سمجھنے کی جستجو کی جائے۔ بودلیئر نے رومانویوں کے تکمیلِ ذات کے نظریے کو اس تصور کی بنیاد پر مسترد کیا تھا کہ انسان پیشاب کی تھیلی کے نیچے نو مہینے گزارتا ہے چنانچہ اس کا پاک اور منزہ ہونا خارج از امکان ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ یہ بھی سمجھتا تھا کہ خیر کی نمو گناہ کے احساس کے بغیر ممکن ہی نہیں ہو سکتی۔ ایک عرصے تک اس نوع کے تصورات کو لوگ شیطانی قوتوں کے اظہار سے تعبیر کرتے رہے، لیکن اب جبکہ اس معاملے میں عام نقطۂ نظر خاصا تبدیل ہو چکا ہے بودلیئر کے مطالعے کی ایک نئی نہج بھی دریافت کی جا چکی ہے اور نہ صرف یہ کہ اس کے یہاں ایک باضابطہ نظامِ اخلاق کی موجودگی کا ذکر بڑے خشوع و خضوع کے ساتھ کیا جاتا ہے بلکہ اس نظام کے ڈانڈے بودلیئر کی کیتھولیسزم سے بھی ملا دیے گئے ہیں۔ منٹو کی 'اخلاقیات' جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، اس قسم کے کسی بھی تناظر کی گنجائش نہیں رکھتی۔ اس کے یہاں الفاظ کی جو کفایت، اسلوب میں جو چستی اور کہانیوں کے مجموعی آہنگ میں جو غیر جذباتیت نمایاں ہے، وہ انسان کی طرف اس کے مخصوص رویّے کی زائیدہ ہے۔ یہ رویّہ بودلیئر یا لارنس یا متقدمین کے رویّوں سے مختلف ہی نہیں، ان سب سے زیادہ حقیقت پسندانہ بھی ہے۔ شاید اسی لیے ہم منٹو کی فکر کو اپنے زمانے کی فکر سے نسبتاً زیادہ ہم آہنگ پاتے ہیں۔ اور اسے بودلیئر یا لارنس کی طرح ایک اخلاقی وژن رکھنے والے ادیب کی حیثیت دینے کے باوجود اسے ہم ان باکمالوں سے اس درجہ الگ بھی دیکھتے ہیں۔ یوں منٹو نے کبھی کبھی اس ضمن میں ایسی فلسفہ طرازی بھی کی ہے جو اس کے معروضی اور حقیقت پسندانہ اخلاقی تصور کو ایک نئے فکری تناظر میں دیکھنے کا تقاضہ کرتی ہے۔ مثلاً اس کے یہ الفاظ کہ : دو روحوں کا سمٹ کر ایک ہو جانا، اور ایک ہو کر دوالبا ئستہ وسعت اختیار کر جانا۔ دو روحیں سمٹ کر اس نقطے سے نکلتے پر پہنچتی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے اس کے عام رویّے سے میل نہیں کھاتے اور منٹو کو تجربے کی واقعیت کے بجائے اس کے امکان کا عکاس ٹھہراتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ اس نوع کے بیانات کی حقیقت صرف اس قدر ہے کہ منٹو ملامتوں کی بارش میں چند مفروضات کو ڈھال بنانے کے جتن بھی کرتا تھا۔ اسی لیے اس کے ان مضامین میں جو اپنے موقف کی وضاحت کے لیے لکھے گئے، بعض مقامات پر اعتذار کا انداز بھی بہت واضح ہے۔

اکّا دکّا مستثنیات سے قطع نظر، منٹو کے یہاں جنسی واردات کے بیان یا فحاشی کے تصور کی بابت ایک غیر مبہم

ہر عورت ویشیا نہیں ہوتی لیکن ہر ویشیا عورت ہوتی ہے ——— منٹو

●

اور غیر جذباتی صاف گوئی ملتی ہے جس طرح وہ عام زندگی میں بھی بظاہر غیر شریفانہ زندگی گزارنے والوں سے بے جھجک ملتا تھا، اسی طرح اپنی کہانیوں میں لچوں، لفنگوں، بھڑووں، طوائفوں، قاتلوں، شرابیوں، غرضیکہ اخلاقی جرائم کا ارتکاب کرنے والوں کے بیان میں بھی وہ صاف گو نظر آتا ہے۔ اس کا لب و لہجہ کسی بھی قسم کے اخلاقی اور فلسفیانہ پوز سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا۔ یہ صاف گوئی منٹو کے یہاں اس کے اخلاقی تعہد ہی کے نتیجے میں پیدا ہوئی ہے۔ بصورت دیگر جنسی جذبات یا جنسی واردات کی عکاسی میں اس کی صاف گوئی موراویا کی طرح ایک دلچسپ ابتذال کی شکل بھی اختیار کر سکتی تھی۔ موراویا اور منٹو دونوں جنسی احساسات کی ترجمانی میں غیر معمولی مہارت رکھتے ہیں۔ دونوں ان احساسات کی نفسیاتی جہتوں کے شناسا ہیں تاہم منٹو کا معاملہ اس لحاظ سے مختلف ہے کہ اس کا مقصود جنسی کوائف اور واردات کی کوری تصویر کشی نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ اوپر سے کسی اخلاقی فیصلے کا انفاذ نہیں کرتا۔ پھر بھی اس کے کرداروں کا عمل بالآخر اپنے سماجی سیاق کی جانب ہمیں متوجہ کرتا ہے۔ اس کی کہانیوں کے خارجی ڈھانچے سے ایک اخلاقی لہر خود بخود نمودار ہوتی ہے اور ان کے اختتام پر قاری لذیذ واردات کی تصویروں کے بجائے خود کو کہانی کے مجموعی تاثر یا اس مرکزی نقطے سے دوچار پاتا ہے جس کی حیثیت منٹو کے بنیادی وژن کا قفل کھولنے والی کلید کی ہے۔ ظاہر ہے کہ ادب کا مقصد جنسی واردات کا بے کم و کاست بیان ہے بھی نہیں۔ یہ خدمت سماجیات کے ماہرین بہتر طور پر انجام دے سکتے ہیں۔ منٹو اپنے تجربات کو ایک شعور کی سطح پر دریافت کرتا ہے، پھر انھیں ٹھوس اور ذی روح استعاروں کی مدد سے ازسرِ نو خلق کرتا ہے:

> اس کے خارش زدہ کتے نے بھونک بھونک کر مادھو کو کمرے سے باہر نکال دیا۔ سیڑھیاں اُتار کر جب کتا اپنی ٹنڈ منڈ دُم ہلاتا سوگندھی کے پاس واپس آیا اور اس کے قدموں کے پاس بیٹھ کر کان پھڑپھڑانے لگا تو سوگندھی چونکی ——— اس نے اپنے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا ——— ایسا سناٹا جو اس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا۔ اسے ایسا لگا کہ ہر شے خالی ہے۔ جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اُتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے ——— یہ خلا جو اچانک سوگندھی کے اندر پیدا ہو گیا تھا اسے بہت تکلیف دے رہا تھا۔ اس نے کافی دیر تک اس خلا کو بھرنے کی کوشش کی مگر بے سود۔ وہ ایک ہی وقت میں بے شمار خیالات اپنے دماغ میں ٹھونستی تھی مگر بالکل چھلنی کا سا حساب تھا۔ اِدھر دماغ کو پُر کرتی تھی، اُدھر وہ خالی ہو جاتا۔

کہانی کے پانچ رنگ
سناٹا

جھکی بیٹھے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے۔ میرے افسانوں کی

●

تہمینہ دینیک و یدی کی کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی جب اس کو اپنا دل بہلانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خاوند کے بچے کو گود میں اٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر لٹا کر تھپکی دے کر سو گئی۔

○

ترلوچن واپس آ گیا۔ اس نے آنکھوں ہی آنکھوں میں موذیل کو بتایا کہ کرپال کور جا چکی ہے۔ موذیل نے اطمینان کا سانس لیا۔ لیکن ایسا کرنے سے بہت سا خون اس کے منہ سے بہہ نکلا۔ "او ڈیم اِٹ..." یہ کہہ کر اس نے اپنی مہین مہین بالوں سے اٹی ہوئی کلائی سے اپنا منہ پونچھا اور ترلوچن سے مخاطب ہوئی: "آل رائٹ ڈارلنگ... بائی بائی۔"

ترلوچن نے کچھ کہنا چاہا مگر لفظ اس کے حلق میں اٹک گئے۔

موذیل نے اپنے بدن پر سے ترلوچن کی پگڑی ہٹائی: "لے جاؤ اس کو... اپنے اس مذہب کو۔" اور اس کا بازو اس کی مضبوط چھاتیوں پر بے حس ہو کر گر پڑا۔

"کھول دو" کے اختتامیہ جملوں کی طرح ان اقتباسات میں بھی کہانی کے رگ و پے میں دوڑتا ہوا ایک نقطے پر کھنچ آیا ہے، واقعہ تاثر بن گیا ہے اور کرداروں کے سوچنے کا عمل ان کے افعال کا حصہ۔ اس سطح پر منٹو کا تخلیقی رویہ ہمیں اس کے تمام معاصرین کے مقابلے میں بہت جاندار دکھائی دیتا ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ منٹو اپنے تخلیقی منصب کا جیسا زبردست شعور رکھتا تھا اس کی مثال نہیں اس کے معاصرین سے قطع نظر مغرب کے ان جلیل القدر قصہ گویوں کے یہاں بھی کم کم ہی ملے گی جو "فحش نگاروں" کی قبیل سے تعلق رکھتے ہیں۔

ادب میں فحاشی کے عنصر پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک نقاد نے کہا تھا کہ کسی فحش ادب پارے کی ایک پہچان یہی ہوتی ہے کہ اس کے فحش حصوں کو عام قاری بار بار پڑھتا ہے تاکہ لذت کوشی کا احساس قائم رہے۔ اس لذت کا سامان واقعے کے علاوہ بیان کا ڈھانچہ تیار کرنے والے الفاظ اور استعارے فراہم کرتے ہیں۔ پست درجے کی کتابیں از اول تا آخر اس فضا کو قاری کے سامنے سے اوجھل نہیں ہونے دیتیں۔ امریکیوں کی اصطلاح میں ان کو ہم Hardcore Pornography کہہ سکتے ہیں۔ یہ فحاشی اچھے لکھنے والوں کے یہاں ایک تخیلی جہت اختیار کر لیتی ہے۔ مثال کے طور پر جان بارتھ کے ناول The Sot-weed Factor (۱۹۶۰ء) میں یا ہنری ملر کی بعض کتابوں میں جس پر پاؤنڈ نے ہیمنگوے کے نام اپنے ایک خط میں یہ بلیغ تبصرہ کیا تھا (۱۹۳۴ء) کہ میں نے ابھی ابھی ایک دلچسپ فحش کتاب ختم کی ہے

ہیروئن نہیں ہو سکتی، میری ہیروئن چکلے کی ایک ٹکھیائی رنڈی ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی

●

جس کا مصنف ہنری ملر جیسا ایک شخص ہے۔ اس موقع پر ہمیں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ کچھ نہ کہنے کے طریقے ادب میں کبھی بھی دلچسپ نہیں ہوتے۔ خالی خولی لفاظی یا لسانی داؤں پیچ اسلوب کے ماہرین کے لیے قابلِ توجہ ہو سکتی ہے مگر ادب پڑھنے والے کے مطالبات کا سلسلہ اس سے آگے بھی جاتا ہے۔ اس کا مسئلہ وہ انوکھی اکائی ہوتی ہے جو لفظ اور خیال کے باہم انضمام کے نتیجے میں سامنے آتی ہے اور ہر چند کہ اس کا مقصد قاری تک صرف کوئی خبر لے جانا نہیں ہوتا مگر وہ اس عنصر سے خالی بھی نہیں ہوتی۔ فحاشی کی سطح پر اس رویے کی شاید سب سے بہتر مثال جیمس جوائس کی یولیسیز میں مولی بلوم کی خود کلامی ہے۔ اس کا ایک اقتباس بھی دیکھتے چلیں:

> ... I saw he understood or felt what a woman is and I knew I could get round him and I gave him all the pleasure I could leading him on till he asked me to say yes ... and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will yes.

یہاں واردات کا سارا لطف زبان کے فن کارانہ استعمال سے پیدا ہوا ہے اور بیان کے مدھم مدھم نیم روشن اسلوب نے عمل کے تشدد پر ایک دھند سی پھیلا دی ہے۔ منٹو بعض اوقات زبان کا استعمال اس طرح کرتا ہے کہ لفظ دہکتے ہوئے انگارے بن جاتے ہیں۔ اس طرح اس کے اظہار کی نوعیت بھی بظاہر سادہ ہونے کے باوجود ایک دشوار طلب فنی آہنگ رکھتی ہے مگر منٹو کی مینا کاری جوائس سے بہت مختلف ہے، چنانچہ اس کا ردِ عمل بھی نسبتاً شدید تر ہوا۔ یوں جوائس کی کتاب کو بھی ادب کی حیثیت سے قبول کرنے پر لوگ خاصی بحث و تکرار کے بعد آمادہ ہوئے تھے اور گندی کتابوں کا کاروبار کرنے والے اسے اوّلاً اپنے کام کا لکھنے والا سمجھ بیٹھے تھے، لیکن حجابات کی گرد چھٹنے کے بعد اسے اپنے ہی ذہنی ماحول میں ادب کے باغیانہ اور تجربہ پسند میلانات کا سب سے بڑا ترجمان کہا گیا اور اس کی کتاب آواں گارد روایت کے اوّلین نقوش میں شمار کی جانے لگی۔ منٹو کے سلسلے میں بھی غلط فکریوں کا شور اب دھیما پڑ چکا ہے لیکن اسے اس کے حقیقی تناظر میں دیکھنے کی روایت ہمارے یہاں اب تک عام نہیں ہو سکی ہے۔ اس کا سبب یہی ہے کہ ادب اور فحاشی کے روابط اور امتیازات پر سنجیدگی سے غور کرنے کی کوششیں ہمارے ادبی ماحول میں ابھی صرف مستثنیات کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ اردو بلکہ پورے مشرق کی ادبی روایت میں جنس کے عنصر کو کم و بیش ایک مرکزی موضوع کے طور پر برتا گیا ہے۔ عسکری نے اس سے یہ نتیجہ نکالا تھا کہ مشرق کی فکر حقیقت کے ایک انتہائی بسیط اور بے کراں تصور سے وابستگی کے سبب حقیقت کو اعلیٰ اور اسفل کے خانوں میں اس طرح تقسیم نہیں کرتی کہ دونوں ایک دوسرے کی ضد دکھائی دیں۔ اس کے برعکس وہ زندگی کے

وہ اور دن کو سوتے میں کبھی کبھی نیند ڈراؤنا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی وہ کہ بڑھاپا اس کے دروازے

●

ہر منظر کو، اس کی سرشت خیر سے عبارت ہو یا شر سے، انسانی تجربات کی ایک ہی زنجیر کا جزو سمجھتی ہے اور اس ضمن میں کسی بھی تعصب یا تحفظ کو روا نہیں رکھتی۔ مشرق کے کلاسیکی ادب میں اس تاثر کی تصدیق کا سامان بہت وافر ہے۔ مگر امر واقعہ کے طور پر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ خواہ فکری سطح پر ہم نے اس حقیقت کو بہت کھلے دل سے قبول کر لیا ہو، ہمارا معاشرہ اس باب میں خاصا سخت گیر رہا ہے اور ایک مستقل ثنویت اس کے مزاج کا حصہ رہی ہے۔ عام لوگ جنھیں دعاؤں کی بیاض میں قوتِ باہ اور امساک کے نسخوں کی موجودگی پر کبھی اعتراض نہ ہوا وہی جنسی واردات کے اظہار میں ایک طرح کی دوشیزگی کو شرافتِ نفس کا شناس نامہ سمجھتے رہے۔ متقدمین کو تو خیر جانے دیجیے کہ ان کی نثر اور نظم میں حجابات کا وجود نہ ہونے کے برابر ہے اور شعر و افسانے کے پردے میں وہ اچھی طرح کھل کھیلے ہیں، منٹو کے عہد تک ہمارا معاشرتی ماحول اس معاملے میں خاصے دوغلے پن کا شکار رہا ہے۔ لذت کیشی نے اس معاشرے میں ایک مذہبی قدر کا رتبہ بھی پایا ہے اور ایک تہذیبی امتیاز کی حیثیت بھی اسے حاصل رہی ہے مگر جنسی عمل کے سلسلے میں گناہ پوشی یا جرم کی پردہ داری کا رویّہ بھی ہمارے یہاں خاصہ عام رہا ہے۔ اس رویّے کی سماجی افادیت مسلّم پھر بھی ادب میں یا تہذیبی فکر میں اس کی بیجا مداخلتوں نے نہ صرف یہ کہ ہمارے معاشرے کے ادبی تصورات کو ضرب لگائی ہے، سچائی کی تلاش کے بعض راستے بھی ہم پر بند کر دیے ہیں۔ ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ ہر سنجیدہ اور بامعنی فنی تخلیق بنیادی طور پر اخلاقی ہوتی ہے، شاید اخلاق سے زیادہ با اخلاق، لیکن فن کار کا اخلاقی ادراک چونکہ رسمی اخلاقیات کو صدمہ پہنچاتا ہے اس لیے لوگ اسے قبول کرنے سے ڈرتے ہیں۔

اور منٹو کا تو مستقل مشغلہ ہی یہ تھا۔ اس کی کہانیوں کے بعض اقتباسات یا چند "غیر محتاط" لفظوں کے استعمال کی بنیاد پر انھیں فحش کہنے والوں کو ادب کی جمالیات کا یہ بیّن اصول فراموش نہ کرنا چاہیے کہ منٹو کی بیشتر کہانیاں ایک مکمل واردات کی صورت اپنے اظہار کی ہیئت کا تعین کرتی ہیں۔ پھر جہاں تک غیر محتاط اور غیر ثقہ لفظوں کے استعمال کا تعلق ہے اس ضمن میں فینی ہل کے مصنّف کا یہ قول بھی ایک سچائی کا اظہار ہے کہ میں شرط باندھ کر فحش ترین کتاب اس طرح لکھ سکتا ہوں جس میں ایک بھی فحش لفظ استعمال نہ کیا گیا ہو۔ اس سے قطع نظر کسی لفظ کے فحش یا غیر فحش ہونے کی بنیادیں کیا ہیں؟ معاشرتی حجابات یا اس لفظ سے پیدا ہونے والی کیفیت اور فن پارے کے مجموعی تاثر کی تشکیل میں اس کیفیت کا عمل؟ ظاہر ہے کہ اس سلسلے میں کوئی بھی ادیب ان معیاروں کو اپنا رہ نما نہیں بنا سکتا جن کی اساس صرف مروجہ محاورے پر قایم ہو۔ چاسر اور شیکسپیئر سے لے کر لارنس، ہنری ملر اور بیکیٹ تک سبھی گندے لفظوں کا استعمال کرتے آئے ہیں اور شیکسپیئر نے تو یہ تک کہا تھا کہ:

To gain the language
'Tis needful that the most immodest word
Be looked upon and learnt.

—— Henry IV (Part II)

پر دستک دینے آیا ہے ـــــــ منٹو

●

اب اگر اس باب میں انھوں نے معاشرے کے جبر کو قبول کر لیا ہوتا تو نتائج کس درجہ عبرتناک ہوتے۔ اس کا اندازہ ہم صرف اس واقعے سے لگا سکتے ہیں کہ امریکی پیوریٹنزم کے زیر اثر انیسویں صدی کے نصف تک وہاں یہ حال رہا کہ خواتین کی موجودگی میں زبان پر Legs کا لفظ لانا بھی معیوب سمجھا جاتا تھا۔ ایک سیاح کی ڈائری میں تو یہ لطیفہ بھی ملتا ہے کہ اس زمانے میں کسی دعوت کے موقعے پر ایک خاتون نے مرغ کی ٹانگ طلب کی تو اپنا مافی الضمیر مرغ کے First & Second Joints کہہ کر ادا کیا۔ خیر یہ تو عام لوگوں کا حال تھا، لغات ترتیب دینے والے بھی اپنی کتاب میں فحش الفاظ کی شمولیت سے ڈرتے تھے۔ اس احتساب زدگی کے نتیجے میں ادب جنسی واردات کے بیان سے تو کسی نہ کسی حد تک محفوظ ہو گیا مگر اس کی جگہ تشدد آمیز قصوں کی مقبولیت نے لے لی۔ پھوڑے کو اگر مصنوعی طور پر دبانے کی کوشش کی جائے تو زہر سارے جسم میں پھیل سکتا ہے۔ چنانچہ موجودہ امریکی معاشرے کی صورت حال سامنے ہے۔ یہاں میں جنس اور تشدد کے باہمی رشتوں کے مسئلے میں نہیں الجھنا چاہتا کہ یہ کام ماہرین نفسیات کا ہے، لیکن ادب کے ایک عام قاری کی حیثیت سے ہم یہ جانتے ہیں کہ ادیب کا کام نہ تو جبلتوں کی لیپا پوتی ہے، نہ کسی ایسے جذبے کے اظہار پر روک لگانا جو اس کے تجربے میں شامل ہوا اور جس کی بنیاد پر وہ کسی فن پارے کی تخلیق کا دباؤ محسوس کر رہا ہو۔

پھر منٹو نے ہر کہانی میں نہ تو آپ بیتی بیان کی ہے، نہ ہی اس نے اپنی تخلیقی زندگی کا مقصد جنس یا فحاشی کے کسی تصور کی اشاعت کو قرار دیا تھا۔ وہ تو اس خوش گمانی میں بھی مبتلا نظر نہیں آتا جو اس کی قبیل کے بعض لکھنے والوں کے یہاں خود بخود پیدا ہو جاتی ہے یعنی کہ اسے یہ خبط بھی نہیں رہا کہ وہ ہنری ملر کی طرح سماجی جبر کے نجات یا جو اس کی آزادی کا کوئی دستور العمل ترتیب دے رہا ہے۔ اسے یہ احساس ضرور تھا کہ وہ جھوٹ بولنے کے ہنر سے ناواقف ہے لیکن وہ اس جھوٹ کا کبھی بھی منکر نہ ہوا جو فنی حقیقت نگاری کے خمیر کا لازمی حصہ ہوتا ہے۔ "گنجے فرشتے" کے اختتامیے میں اس نے لکھا تھا کہ میرے اصلاح خانے میں کوئی شانہ نہیں، کوئی شیمپو نہیں، کوئی گھونگھر پیدا کرنے والی مشین نہیں۔ میں بناؤ سنگھار کرنا نہیں جانتا۔ ۔ ۔ اس کتاب میں جو فرشتہ بھی آیا ہے، اس کا مونڈن ہوا ہے اور یہ رسم میں نے بڑے سلیقے سے ادا کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ منٹو نے اس رسم کی ادائیگی میں آپ اپنی ذات کو بھی نظرانداز نہیں کیا ہے اور بارہ گنجے فرشتوں کے ساتھ اس میں ایک اور گنجا فرشتہ خود منٹو ہے۔ وہ نہ دوسروں سے جھوٹ بول سکتا تھا، نہ اپنے آپ سے، چنانچہ اپنی کہانیوں میں بھی اس نے جھوٹ کو صرف اس حد تک روا رکھا ہے جس کا بار یہ کہانیاں اٹھا سکیں۔

المیہ یہ ہے کہ سب سے زیادہ جھوٹ کا عادی انسان جنسی معاملات کے بیان میں ہوتا ہے۔ ہنری ملر کے ایک نقاد نے کہا تھا: ہنری ملر پر قانونی احتساب اس لیے عائد ہوا کہ اس کا احتساب کرنے والے اس کی باتوں میں یقین بھی رکھتے تھے اور یہ جانتے تھے کہ وہ سچ بول رہا ہے۔ منٹو کے ساتھ بھی معاملے کی نوعیت کم و بیش یہی رہی ہے۔ اس کے سخت ترین نقاد نے بھی اب تک یہ کہنے کی جسارت

بھوک دیوانے پیدا کرتی ہے، دیوانگی بھوک پیدا نہیں کرتی ——— منٹو

●

نہیں کی ہے کہ منٹو کا تخیل انسانی تجربات کی جن دُنیاؤں کا سفری ہے، وہ محض واہمہ یا ایک بگڑے ہوئے ذہن کی پیداوار ہیں۔ منٹو احساس کے نازک ترین ارتعاشات کو چند لفظوں میں قید کرنے کی حیرت انگیز قوت رکھتا تھا، چنانچہ ہر سچائی اس کے اظہار کی گرفت میں آنے کے بعد اپنے تاثر کی تمام جہتوں کا تحفظ کرتی ہے۔ اس کی کہانی اپنے بیان کی تفصیلات کے بجائے اپنے مجموعی تاثر بلکہ اس تاثر کے نقطۂ ارتکاز کی وساطت سے قاری کے حواس پر وارد ہوتی ہے، چنانچہ منٹو کو ہم اس قسم کا دلچسپ لکھنے والا نہیں کہہ سکتے جس کی مثال ہنری ملر ہے۔ ہنری ملر کے بیان میں ادبیت کا عنصر اس حد تک غالب ہے کہ کبھی کبھی ذہن اس کے تجربے کے بجائے تجربے کی میکانکی ترتیب اور اس کی لسانی ہیئت کے خم و پیچ میں اُلجھ جاتا ہے، ہر چند کہ ملر بزعم خود ہمیشہ اس فریب میں مبتلا رہا کہ روایتی معنوں میں وہ ادیب نہیں ہے اور اس کا اصل کارنامہ ادب اور زندگی سے وابستہ دوسری مروّجہ قدروں کے خلاف ایک فکری اور جذباتی بغاوت ہے۔ اس نے اپنی کتابوں کو خدا، مقدر، زماں، عشق، حُسن اور فن، ان سب کے لیے ایک تہمت، ایک رسوائی، ایک گندی گالی اور حقارت کی ایک ٹھوکر سے تعبیر کیا تھا۔ اس طرزِ فکر کے شاخسانے انجام کار ملر کی اخلاقیات ہی سے جا ملتے ہیں۔ منٹو نے اپنی کہانیوں میں بیان کا جو پیرایہ اختیار کیا ہے اسے بھی ہم ایک نوع کے اخلاقی انتخاب کا نتیجہ کہہ سکتے ہیں، خاص طور پر اس لیے بھی کہ منٹو کا کھلا ڈھلا اسلوب اس کی خطرناک حد تک بے حجاب اور بے ریا شخصیت ہی کا عکس ہے۔ منٹو نے جن خطوط پر اپنی شخصیت کی پرداخت کی تھی کم و بیش انہی کے مطابق اپنے تخلیقی اظہار کی ہیئتوں کا تعین بھی کیا۔ اس عمل میں منٹو کی اپنی ذات کے ساتھ ساتھ اس کے عہد کا بدلتا ہوا ذہنی ماحول بھی برابر کا شریک ہے۔ منٹو نے صرف اپنے ملک، اپنی قوم، اپنے دینی عقائد اور اپنے مخصوص سماجی ایقانات یا فرقہ وارانہ تحفظات کو اپنے تخلیقی شعور کا پس منظر نہیں بنایا۔ وہ زماں کے ایک تغیر پذیر اور متحرک اور موجود دائرے کی روشنی میں اپنے شعور کی تربیت کا سامان اکٹھا کرتا ہے۔ اس لیے منٹو کو صرف اس کی اپنی ادبی یا قومی یا تہذیبی روایت کی میزان پر جانچنے کے نتائج کا غلط اور ناقص ٹھہرنا فطری تھا۔

۶

پاکستان کے مروّجہ اخلاقی معیار قرآن پاک کی تعلیم کے حوالے سے بہت صحیح طور پر معلوم ہو سکتے ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ غیر شائستگی، شہوانیت، نفس پرستی اور سوقیانہ پن زندگی میں موجود ہے۔ اگر ادبی مذاق کے اس معیار کو تسلیم کر لیا جائے جیسے صفائی کے گواہوں نے بیان کیا ہے تو زندگی کے پہلوؤں کا حقیقت نگارانہ اظہار اچھا ادب ہو سکتا ہے، لیکن پھر بھی یہ ہمارے معاشرے کے اخلاقی معیار کی خلاف ورزی کرے گا۔

کہانی کے پانچ رنگ
پینسٹھ

ادب یا تو ادب ہے، ورنہ ایک بہت بڑی بے ادبی ہے ——— منٹو

●

کہانی بعنوان "ٹھنڈا گوشت" کو غور سے پڑھنے کے بعد مجھے اطمینان ہو گیا ہے کہ اس میں قارئین کا اخلاقی معیار بگاڑنے کا میلان موجود ہے اور یہ ہمارے ملک کے مروجہ اخلاقی معیاروں کی خلاف ورزی کرتی ہے۔ اس لیے میں ملزم سعادت حسن منٹو کو ایک فحش تحریر پیش کرنے کا ذمہ دار ٹھہراتا ہوں اور اسے زیر دفعہ ۲۹۲، ت پ، سی تین ماہ قید بامشقت اور تین سو روپے جرمانے کی سزا دیتا ہوں۔ عدم ادائیگی جرمانہ کی صورت میں اس کو مزید اکیس یوم کی سزا بھگتنی پڑے گی۔

اے۔ ایم۔ سعید
مجسٹریٹ درجہ اوّل
لاہور

یہ اقتباس 'ٹھنڈا گوشت' پر مقدمے کے فیصلے سے ماخوذ ہے اور اس پر ۱۶ جنوری، ۱۹۵۰ء کی تاریخ ثبت ہے۔ یہ تاریخ ۱۶ جنوری، ۲۰۰۰ء بھی ہو سکتی تھی (اور سزا میں سو کوڑوں کا اضافہ بھی ہو سکتا تھا) ——— ادب میں فحاشی کے تصور کی طرف محض عام تہذیبی اور فکری سطح پر رویوں کی تبدیلی کافی نہیں تا وقتیکہ قانون کی دفعات پر بھی زندگی کے اسالیب اور اقدار میں زمانے کے ساتھ ساتھ رونما ہونے والی تبدیلیوں نے براہ راست اثر نہ ڈالا ہو۔ یہ بات انہونی نہیں ہے مگر صرف ان معاشروں کے لیے جن کی اجتماعی بصیرت تبدیلیوں کے عمل سے گزرنے کی صلاحیت رکھتی ہے اور انسانی تجربات کی کسی معینہ ہئیت کو ہر زمانے کے لیے یکساں اور تغیرات سے ماورا نہیں سمجھتی۔ چنانچہ دنیا کے بیشتر ممالک جن کا معاشرتی نظام ارتقاء پذیر رہا ہے، فطرت کے اس عام اصول کو تسلیم کرتے آئے ہیں کہ زندگی کی خارجی سمت و رفتار کا اثر معاشرے کی داخلی تنظیم پر بھی پڑتا ہے اور ہر زمانہ اپنے اقدار و افکار کا ڈھانچہ اپنی نفسیاتی صورت حال، اس صورت حال کے زائیدہ جبر اور اس جبر کے سائے میں نمو پذیر ہونے والی اخلاقی سرشت کے مطابق تیار کرتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ زمانہ آگے بڑھ جاتا ہے مگر قومی اور ملکی قوانین کی سطح میں ارتعاش کے آثار یکسر مفقود ہوتے ہیں۔ منٹو کو اپنی تخلیقات کے سلسلے میں پاکستان کے موجودہ قوانین اور اخلاقی ضابطوں کی روشنی میں کن مقدرات کی آزمائش سے گزرنا پڑتا، یہ سوچ کر آج ہم کانپ جاتے ہیں۔

ایک زمانے میں والٹ وٹمن کو اپنے عہد کے فحش ترین درندے کا لقب دیا گیا تھا۔

کہانی کے پانچ رنگ

حمیا سنگھ

عصمت صرف ایک بار کھوئی یا بیچی جاسکتی ہے، بار بار اس کو بیچا یا کھویا نہیں جاسکتا۔

——— منٹو

●

عرصہ ہوا منٹو کا ذکر کرتے ہوئے ایک ترقی پسند نقاد نے کہا تھا کہ: منٹو جیسے غلاظت نگار گورکی کے روس میں بھی پیدا ہوئے تھے۔ لیکن آج، دوستوئیفسکی کی حیثیت روسی ادب کے شاید سب سے بڑے سرمایۂ افتخار کی ہے اور خود ترقی پسند تنقید نے منٹو سے ہار مان لی ہے۔ کچھ عرصہ پہلے تک امریکہ کے بعض کتب خانوں میں جوائس کی کتاب A Portrait of the Artist as a Young Man اس کمرے میں مقفل کر کے رکھی جاتی تھی جہاں خطرناک قسم کا مواد ڈھیر کر دیا جاتا تھا کہ عام لوگوں تک اس کے جراثیم نہ پہنچ سکیں۔ کہیں کہیں اس رسم کا چلن بھی تھا کہ مشہور مصوروں کی بنائی ہوئی برہنہ عورتوں کی تصاویر میں عریانی کا تاثر پیدا کرنے والے مقامات کاغذ کی کترنوں یا کتب خانے کی مہروں سے چھپا دیے جاتے تھے (جاپانی کہ ایک مقصد پرست قوم ہیں، یہ رسم اب تک نبھائے جا رہے ہیں، اس احساس سے یکسر بے نیاز کہ عریانی کو چھپانے کا یہ طریقہ اسے اور زیادہ نمایاں کر دیتا ہے)۔ اشتراکی ممالک میں بورژوا ممالک کے مصنفین کی ایسی کتابیں جن سے اشتراکی تصورات یا مقاصد پر ضرب پڑتی ہے، اکثر فحش قرار دے دی جاتی ہیں۔

نفسیات کے ایک عالم کا قول ہے کہ سنجیدہ مقصد رکھنے والی مگر عام اخلاقیات کی ڈگر سے ہٹی ہوئی کتابوں کو فحش کہنے والے اکثر ادھیڑ عمر کے بدکار اشخاص ہوتے ہیں جن کے نزدیک فحش تحریریں جنسی جذبے کو مشتعل کرنے کے سامان سے مماثل ہوتی ہیں۔ اس نظریے کی صحت اور عدم صحت پر بحث نفسیات جنسی کے ماہرین کا میدان ہے، تاہم سنجیدہ فکشن کے بارے میں یہ خیال غلط نہیں کہ اپنے اخلاقی مطالبات کی تکمیل کے لیے اس نوع کی تخلیقات میں نفی کا ایک عنصر لازمے کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس نفی کی ضربیں مروجہ روایات، مسلمات، اقدار، عقاید، تعصبات اور ایقانات، ان سب پر پڑتی ہیں۔

منٹو نے کہا تھا:

> ادب درجۂ حرارت ہے اپنے ملک کا، اپنی قوم کا۔۔۔ ادب اپنے ملک، اپنی قوم کی علالت کی خبر دیتا رہتا ہے۔۔ پرانی الماری کے کسی خانے سے ہاتھ بڑھا کر کوئی گرد آلود کتاب اٹھا لیجے۔ بیتے ہوئے زمانے کی نبض آپ کی انگلیوں کے نیچے دھڑکنے لگے گی۔

اسی مضمون (کسوٹی) میں اس نے یہ بھی کہا تھا کہ:

> یہ زمانہ نئے دوروں اور نئی کسوٹیوں کا زمانہ ہے۔ ایک نیا دور پرانے دور کا پیٹ چیر کر پیدا کیا جا رہا ہے۔ پرانا دور موت کے

کہانی کے پانچ رنگ
سرسٹھ

ویشیا کا مکان خود ایک جنازہ ہے جو سماج اپنے کندھوں پر اٹھائے ہوئے ہے ——— منٹو

●

صدی سے دوچار ہے۔ نیا دورِ زندگی کی خوشی سے چلا رہا ہے۔
دونوں کے گلے رندھے پڑے ہیں۔ دونوں کی آنکھیں نمناک ہیں
. . . اس نمی میں اپنے قلم ڈبو کر لکھنے والے لکھ رہے ہیں۔

ادب کے تعمیری تصور پر جان دینے والا (اصطلاحاً) نقاد پلٹ کر یہ پوچھ سکتا ہے کہ ادب آخر علالت ہی کی خبر کیوں دیتا ہے؟ صحت کی کیوں نہیں؟ آخر ادب کے دسترخوان پر صحت افزا نعمتوں کی بھی کمی نہیں ہے اور اپنی افادیت کے اعتبار سے یہ نعمتیں دواؤں کی مثال ہیں۔ منٹو کے نزدیک ایسی دواؤں کے استعمال کا جواز ایک طرح کا اخلاقی قبض فراہم کرتا ہے۔ پھر اسے تو ہمیشہ اس بات پر اصرار رہا ہے کہ ادیب کا منصب دواخانے کے اہتمام و انصرام سے بالاتر ہے۔ خود کو معالج سمجھنے کا مطلب صریحاً یہ ہے کہ دوسروں کو مریض سمجھا جائے۔ منٹو اپنے معاشرے کے امراض کا شعور تو رکھتا ہے مگر اس طرح کہ آپ اپنی ذات کو بھی اس کے آلام سے الگ تصور نہیں کرتا۔ اسی کے ساتھ ساتھ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ بہ حیثیت ادیب معاشرے کو اس کے امراض کا احساس دلا کر وہ جھنجھوڑ تو سکتا ہے لیکن علاج کے معاملے میں وہ ایک حقیقت آفریں بے بسی کا شکار بھی ہے۔ معاشرے کے نظم و نسق اور تعمیر و ترقی کی باگ ڈور جن ہاتھوں میں ہے وہ اس کے ہاتھوں سے زیادہ طاقتور ہیں۔ ایسا نہ ہوتا تو انسانی معاشرہ اپنے دکھوں کے جنجال سے کب کا آزاد ہو چکا ہوتا۔ اسے ان امراض سے نفرت ہے کیونکہ ان کی ہلاکت سے وہ عام انسانوں کی بہ نسبت بہت زیادہ واقف ہے۔ اس کا انسانی وجود کی مختلف سطحوں اور جہتوں کا شعور بھی عام انسانوں کی بہ نسبت زیادہ گہرا اور مربوط ہے۔ اسی لیے بُرے سے بُرے انسان کی طرف بھی اس کا رویہ مساوات کا ہے اور وہ اس بات پر افسردہ ہے کہ اس کے معاشرے نے دکھوں کا جو بار اٹھا رکھا ہے، اس سے خود اس کے شانے بھی دبے جا رہے ہیں۔ سو منٹو کا تخلیقی کردار اپنی ذلت کے احساس سے ابھرا ہے۔ اس نے اندھیرے کو اندھیرے کے طور پر دیکھا اور اس غلاظت سے کچھ چنگاریاں ڈھونڈ نکالیں جو اندھیرے کے وجود کو جھٹلائے بغیر روشنی کی تلاش کا پتہ دیتی ہیں۔ منٹو کے معاشرے کی اخلاقی بنیادیں ابھی اس درجہ استوار نہیں تھیں کہ ان حقیقتوں کی تاب بھی لا سکیں جو نشاط آفریں نہیں ہیں۔ پھر اس کا قصور یہ بھی تھا کہ اس نے امید پیشگی کے دور میں اپنے ترقی پسند معاصرین کی طرح انسان کی عظمت اور امید کے راگ کیوں نہیں الاپے۔ منٹو نے صرف سچائی کی عظمت پر تکیہ کیا اور ان اذیتوں کو ایک قدر جانا جن کے انکھوے سچائی کی شاخ سے پھوٹتے ہیں۔

"زحمتِ مہرِ درخشاں" میں منٹو نے عالمی ادب کے کئی حوالوں سے اپنے مقدمات کی تصدیق کے لیے نکات اخذ کیے ہیں۔ "مادام بوواری" پر فحاشی کے مقدمے کا ذکر کرتے ہوئے اس نے وکیل صفائی کی بحث کا ایک اقتباس بھی نقل کیا ہے۔ اقتباس یوں ہے:

حضرات! یہ کتاب جو بقول وکیل استغاثہ شہوانی جذبات

کہانی کے پانچ رنگ
ارسطو

(ادیب) کی قلمی تصویروں میں، بہت ممکن ہے، آنسوؤں کی دکھی نہیں کے ہوں، مسکراہٹیں

●

کو بھڑکاتی ہے، موسیو فلابیر کے وسیع مطالعے اور غور و فکر کا نتیجہ ہے۔ اس نے اپنی متوجہ متین فطرت کی وساطت سے ایسے ہی متین اور ملول مضامین کی طرف منعطف کی ہے۔ وہ ایسا آدمی نہیں ہے جس کے خلاف وکیل استغاثہ نے ہیجان خیز تصویروں کی نقاشی کے الزام میں جگہ جگہ اپنی تقریروں میں زہر اگلا ہے ——— میں پھر دہراتا ہوں کہ فلابیر کی فطرت میں بے انتہا سنگینی، شدید سنجیدگی اور بے پناہ ملال بھرا پڑا ہے۔

منٹو نے اس اقتباس کے ساتھ یہ دعویٰ نہیں کیا کہ وہ خود فلابیر کے پائے کا ادیب ہے۔ اس کے یہاں کم تر سطح پر سہی مگر الفاظ کی وہی کفایت، جذبے کا وہی انضباط، جزئیات کے بیان میں وہی ارضیت اور نقطۂ نظر کے اظہار میں وہی معروضیت ملتی ہے جس سے فلابیر کی تحریریں پہچانی جاتی ہیں۔ منٹو نے بس رویے کی مماثلت پر زور دیا ہے، ان الفاظ میں کہ "ٹھنڈا گوشت" میں فلابیر کی فطرت کی بے انتہا سنگینی اور شدید سنجیدگی شاید نہ ہو لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ یہ بے پناہ ملال سے بھرا پڑا ہے۔ اس ملال کا اظہار ایشر سنگھ کے کردار کی بے ساختہ دردمندی سے بھی ہوتا ہے اور کہانی کے اختتام سے پھوٹ نکلنے والی کیفیت سے بھی۔ اس سے پہلے ایشر سنگھ اور کلونت کور کی باہمی چھیڑ چھاڑ اور معاملہ بندی کا جو منظر منٹو نے پیش کیا ہے، وہ اپنی شوخ رنگی کے سبب تضاد کی فضا پیدا کرتا ہے، چنانچہ ملال کا تاثر کسی جذباتی مبالغے کے بغیر واقعے کی سطح سے خود بخود رونما ہوا ہے۔

منٹو کی "فحش بیانی" کو اس کے سیاق میں دیکھا جائے تو وہ ایک نوع کی فنی ضرورت بن جاتی ہے اور اس کا مفہوم وہ کچھ نہیں رہ جاتا جس پر اس کے محتسبین یا معترضین نے اپنی اخلاقیات کے مصرعے لگائے ہیں۔ جیسا کہ اوپر عرض کیا گیا ہے، منٹو کے اسلوب میں فلابیر کی سی شائستگی اور ملائمت تو نہیں ہے، پھر بھی اس کا رویہ کاروباری ذہنیت رکھنے والے فحش نگاروں سے یکسر مختلف ہے۔ وہ اپنی شوخ بیانی سے قاری کے سفلہ جذبات کو ہوا نہیں دیتا، نہ مبتذل رویوں کے بازار میں تعیش کے وسیلے فراہم کرنے والی لفظی تصویروں کے ڈھیر سجاتا ہے۔ غیر تربیت یافتہ قاری اگر اس سے غلط نتائج اخذ کرتا ہے تو اس کا سبب قاری کی اپنی معذوریوں سے قطع نظر یہ بھی ہے کہ منٹو کا اسلوب اپنے ایجاز کی وجہ سے بعض اوقات اپنی بنیادی غایت کا اظہار کھل کر نہیں کرتا۔ ظاہر ہے کہ اس میں قصور قاری کی فہم کا ہے۔ اس کے اسلوب کے کھردرے پن سے مترشح ہونے والا ابہام نہ تاثر بھی قاری کی غلط گمانیوں کو تقویت پہنچاتا ہے۔ منٹو کا اسلوب اس کے کرداروں کی طرح اپنے باطن کا گداز بیرونی سطح کی درشتگی کے نیچے چھپائے رکھتا ہے۔ عام پڑھنے والے کی نظر مظاہر میں الجھ کر رہ جاتی ہے، چنانچہ ان کے پردے میں مخفی حقیقت تک رسائی ممکن نہیں ہوتی۔ لارنس نے لیڈی چیٹرلیز لور

کہانی کے پانچ رنگ
انتہا پسندی

آپ کی ہوس اور قہقہے ایک خستہ حال مزدور کے ——— منٹو

●

کا دفاع کرتے ہوئے کہا تھا کہ : تمام تر جارحیت کے باوجود میں اس ناول کو ایک دیانت دار، صحت مند کتاب کہتا ہوں جو آج کے معاشرے کے لیے ضروری ہے۔ وہ الفاظ جو اول اول پڑھنے والے کو اس درجہ چونکاتے ہیں، چند لمحوں بعد اس صلاحیت سے عاری دکھائی دیتے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ ان لفظوں نے صرف آنکھوں کو چونکایا تھا، ذہن کو نہیں۔ شعور سے بہرہ ور اشخاص یہ جانتے ہیں کہ ان لفظوں نے انہیں چونکایا نہیں تھا۔ اس کے برعکس انہیں ایک طرح کے سکون کا احساس ہوتا ہے۔
منٹو کا اسلوب پڑھنے والے کو استعجاب اور اشتعال دونوں کا تجربہ بخشتا ہے مگر اس کے اسباب کا تعلق، کہانیوں کی خارجی ہیئت سے زیادہ واقعات کی انوکھی ترتیب اور ان کے غیر متوقع اختتام سے ہے۔ پھر لارنس کے برعکس منٹو قاری کو جذبات کے تزکیے کا ہنر نہیں بتاتا بلکہ اسے ذہنی اور حسی اضطراب کی ایک دیرپا اور پر پیچ کیفیت سے دوچار کرتا ہے۔ یہ کیفیت ادب کے سنجیدہ قاری کے لیے ایک لمبی جاں گداز جستجو کا صلہ ہوتی ہے، عام لوگوں کے لیے صرف گھبراہٹ اور سچائی کو حلق سے نیچے اتار سکنے کی کوفت کا سامان۔ عسکری نے اس قبیل کے پڑھنے والوں کے لیے ایک سوالیہ نشان مقرر کیا ہے، یہ کہ :

> اگر ہمیں جھنجھوڑ کر جگانے کے بعد منٹو نے ہمیں انسانی فطرت اور انسانی معاشرے کا کوئی تماشہ نہیں دکھایا، اگر اس نے ہمارے اندر زندگی کا کوئی نیا شعور پیدا نہیں کیا تو پھر ہم اسے گالیاں دینے میں حق بجانب ہوں گے کہ اس نے ہمیں چین سے سونے بھی نہیں دیا ——— جو لوگ کسی قیمت پر جاگنا ہی نہیں چاہتے انہیں تو ان کے حال پر چھوڑ دیجیے، لیکن کیا آپ "نیا قانون" "ہتک" یا "بابو گوپی ناتھ" جیسے افسانے پڑھ کر دیانت داری کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ منٹو نے ہمیں چونکا کر مفت میں ہماری نیند خراب کی . . .

یہ ایک انتہائی مشکل سوال ہے۔ خاص طور پر ان لوگوں کے لیے جو طبیعت کے یک رُکے پن اور ہٹ دھرمی کو کردار کی استقامت سے تعبیر کرتے ہیں۔ اور ہم میں سے اکثر لوگوں کے مزاج کا طور یہی ہوتا ہے۔ حقیقت کا غلط یا صحیح جیسا بھی تصور ہم ایک بار قایم کر لیتے ہیں، اسے آسانی سے بدلنے پر آمادہ نہیں ہوتے۔ اور منٹو کا تو مشغلہ ہی یہ تھا۔ اس کے احساس کی زمین سے مس ہونے کے بعد حقیقتیں بھی تبدیل ہوتی ہیں اور ان کو دیکھنے اور سمجھنے کے زاویے بھی۔ لیکن سماجی توانین کی پرورش

کہانی کے پانچ رنگ
ستیہ

یہ (افسانے) صاف طور سے نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں میں بد اخلاقی پھیلاتے ہیں اور عوام کا

●

جن حقیقتوں کی غذا پر ہوتی ہے، ان کا آب ورنگ کم وبیش ہمیشہ یکساں رہتا ہے۔ یہ حقیقتیں برسہا برس کی آزمودہ ہوتی ہیں، رائج تصورات اور واہموں کی پروردہ۔ ان کا تعلق زماں کے اس منطقے سے ہوتا ہے جو ماضی ہے، یعنی کہ زندہ تجربات کی ضرب سے یکسر محفوظ اور بدلتی ہوئی سچائیوں کے عمل دخل سے یکسر بے نیاز۔ گریز پائی کی صعوبتیں صرف حال اٹھاتا ہے، چنانچہ اس کی بساط پر ہر لمحہ حقیقتیں بنتی اور بگڑتی رہتی ہیں۔" اوپر، نیچے اور درمیان کے مقدمے کا فیصلہ کرنے والے مجسٹریٹ نے کہا تھا:

> قانون یہ نہیں چاہتا کہ ادب اپنے تقاضوں کو یا مقاصد کو پورا نہ کرے۔ قانون یہی چاہتا ہے کہ ان مقاصد کو انسان کے لیے مفید ہونا چاہیے۔ اگر مقصد مفید نہ ہو، یعنی خالی شہوانی جذبات کو برانگیختہ کرنا مقصود تو نہ ہو مگر موضوع اور الفاظ ایسے ہوں جن سے کمزور مریض یا ناپختہ ذہن شہوانی لذت کشی میں مبتلا ہو جائیں تو قانون اس عبارت کو غیر مفید اور فحش قرار دیتا ہے۔

یہ لطیفہ بھی "شعر مرا بہ مدرسہ کے برد" کے مصداق ہے۔ قانون کی نظر میں ادب کی عدم افادیت اور فحش نگاری مترادفات ہیں۔ اشتراکی قوانین کی نظر میں ہر وہ تحریر فحش ہے جو اشتراکی معاشرے کے نصب العین سے ہم آہنگ نہ ہو۔ کیتھولک حکومتوں نے ان کتابوں اور مصنفین کو فحش جانا جو کلیسا کے عاید کردہ اخلاقی معاییر اور ضابطوں کی خلاف ورزی کے مرتکب ہوئے ہوں۔ بودلیئر انیسویں صدی کے فرانس کے لیے فحش ہے، بیسویں صدی تک آتے آتے وہ انسانی تجربے کی بعید ترین سرحدوں کا مخبر بن گیا۔ نظریے، اخلاق اور سماجی تحفظات کی سیاست جب جمالیات کی بھول بھلیاں میں قدم رکھتی ہے تو اس سے ایسے ہی لطائف سرزد ہوتے ہیں۔ منٹو نے "پس منظر" میں اسی رویے کو طنز کا نشانہ بنایا ہے:

> یہ جتنے ادیب اور شاعر بنے پھرتے ہیں، اب ان کو چاہیے کہ ہوش میں آئیں اور کوئی شریفانہ پیشہ اختیار کریں۔
> لیڈر بن جائیں...
> صرف مسلم لیگ کے؟

مذاق نگار نے ہیں —— روزنامہ ”پرچھات“ لاہور

●

جی ہاں! میرا مطلب یہی تھا، کسی اور لیگ کا لیڈر بنانا فحش ہے۔
بے حد فحش . . .

یہ ادب کے معاملے میں رویّے کی فحاشی کا ایک اور نمونہ ہے۔ انسانی معاشرے کی رنگارنگی کے لیے احمقوں کا وجود ناگزیر سہی، مگر یہ لطیفہ مصیبت اس وقت بن جاتا ہے جب سنجیدہ مسائل پر اظہارِ خیال اور فیصلے کے اختیارات کی باگ ڈور بھی ان کے ہاتھوں میں آجاتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ قوانین کی تشکیل عام انسانوں کے عمل اور ردِّعمل کی بنیادوں پر کی جاتی ہے لیکن ادب یا فنونِ لطیفہ سے متعلق مسائل بہر صورت عوام النّاس کے مسائل نہیں ہیں۔ یہ مسائل اپنی تفہیم کے لیے چند مخصوص شرائط مقرر کرتے ہیں اور قاری سے شعور کی ایک الگ سطح کے طالب ہوتے ہیں، مگر انسانی معاشرے اور اس سے وابستہ قوانین کی ترتیب جن خطوط پر ہوئی ہے، ان کی تعیین میں عام انسانوں کا عمل دخل اس حد تک رہا ہے کہ انسانی حواس کے نازک ترین ارتعاشات کی دُنیا بھی ان کے اختیارات سے آزاد نہیں رہ سکی ہے۔ یولیسیس کے مقدمے کے فیصلے میں یہ الفاظ بھی شامل تھے:

> ایک خاص کتاب ایسے (شہوانی) جذبات اور خیالات پیدا کر سکتی ہے یا نہیں، اس کا فیصلہ عدالت کی رائے میں یہ دیکھ کر ہوگا کہ اوسط درجے کی جنسی جبلّتیں رکھنے والے آدمی پر اس کا کیا اثر ہوتا ہے، ایسے آدمی پر جسے فرانسیسی ”معمولی قسم کی حسیات رکھنے والا انسان“ کہتے ہیں اور جس کی حیثیت قانونی تفتیش کی اس شاخ میں ایک فرضی عامل کی ہوتی ہے جیسے خفیفہ کے مقدموں میں ”سمجھ بوجھ والے آدمی“ کی حیثیت ہوتی ہے یا رجسٹریشن کے قانون میں ایجاد کے مسئلے کے متعلق ”فن کے ماہر کی“۔

یعنی یہ کہ کسی مشین کے عمل کو سمجھنے کے لیے تو ہم اس شعبے کے ماہر سے رجوع کرنے پر مجبور ہوں گے مگر ادب کے معاملات میں ہر کس و ناکس کی رائے اہم ہو سکتی ہے۔ ان زمانوں میں جب ادب اور فنونِ لطیفہ کو ایک عام تہذیبی قدر کی حیثیت حاصل تھی اور اختصاص کے قہر سے انسانی معاشرہ محفوظ تھا، اس طرزِ فکر کی معقولیت کا جواز مہیا کیا جا سکتا ہے۔ منٹو نے اپنی کہانیوں کا مواد عام زندگی کے ذخیروں اور عام انسانوں کے تجربات سے حاصل کیا تھا مگر وہ کردار جن کی وساطت سے اس نے زندگی کی زہرہ گداز حقیقتوں کا سُراغ لگایا، اس کے قاری نہیں تھے۔ منٹو نے آغا حشر کی طرح اپنی تحریریں تانگے والوں کو نہیں سُنائیں کہ عام انسانوں کے ردِّعمل کا اندازہ کرکے وہ ان کی کمرشیل حیثیت کا تعین

افسانہ نگار نے اظہار مطلب کے لیے جو اسلوب اختیار کیا ہے اور جو الفاظ منتخب کیے ہیں،

●

کر سکے۔ وہ تو عمر بھر اس ایقان کو سینے سے لگائے رہا کہ کہانیاں لکھنا اس کے لیے صرف پیشہ نہیں ایک داخلی ضرورت کا جبر ہے۔ وہ اس لیے لکھتا ہے کہ اسے کچھ کہنا ہوتا ہے۔ زندگی میں معنی کی تلاش سے پہلے ضروری ہے کہ خود اپنے رویے کے معنی متعین کیے جائیں۔ منٹو اس فرض سے کبھی غافل نہیں رہا۔ اسی لیے اس کا برے سے برا افسانہ بھی ہمارے لیے کچھ نہ کچھ معنی ضرور رکھتا ہے۔ فحاشی کی ایک تعریف یہی ہے کہ وہ لکھنے والے اور پڑھنے والے دونوں کو خود غرض بناتی ہے۔ دونوں کے مقاصد سراسر ذاتی سطحی اور طے شدہ ہوتے ہیں، مگر منٹو نے انانیت کا مقصد پہننے کے بعد بھی اپنے سماجی تعہد کو قایم رکھا۔ ایسا نہ ہوتا تو منٹو کی تحریروں کے خلاف ادیب کی سماجی وابستگی اور ادب کے سماجی رول پر زور دینے والے حلقوں کی جانب سے اتنے شدید ردعمل کا اظہار نہ ہوتا۔ منٹو نے سماجی تعہد کے معنی ہی بدل دیے، چنانچہ اپنے ترقی پسند معاصرین سے اس کے اختلافات کے باوجود خود ترقی پسند نقاد بھی منٹو پر نہ تو سماجی شعور سے عاری ہونے کی تہمت لگا سکتے ہیں نہ اسے میراجی کی قسم کے ادیبوں کی صف میں رکھا جا سکتا ہے۔ اس نے کہا تھا: ہم لکھنے والے پیغمبر نہیں۔ ہم ایک ہی چیز کو، ایک ہی مسئلے کو مختلف حالات میں، مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں اور جو کچھ ہماری سمجھ میں آتا ہے، دنیا کے سامنے پیش کر دیتے ہیں اور دنیا کو کبھی مجبور نہیں کرتے کہ وہ اسے قبول ہی کرے۔ یہ تو منٹو کا اپنا زاویۂ نظر تھا جس میں انکسار کی شائستگی بھی ہے اور ادیب کے منصب کا عرفان بھی۔ اس نے اپنی جانب سے کوئی جبر اپنے معاشرے پر یا اپنے قاری پر نہیں عاید کیا۔ لیکن دشواری یہ تھی کہ منٹو کے تخیل کی زرخیزی نے جن سچائیوں کے نشانات ڈھونڈ نکالے تھے خود ان کی حیثیت ایک ایسے دایم و قایم جبر کی تھی جو زندگی کی ترکیب میں شامل ہے اور جس کی اذیت اٹھانے کی سکت ہر ایک میں نہ تھی۔ عام انسانوں کی طرح بیشتر سماجی قوانین بے لوچ بھی ہوتے ہیں اور ان کے محافظ اپنی معذوری کے اعتراف پر آمادہ بھی نہیں ہوتے۔ منٹو نے ان سے ایسا کوئی تقاضہ بھی نہیں کیا۔ ایسی صورت میں معقولیت کی بات تو یہی تھی کہ وہ منٹو کو بھی اپنے محاسبے اور مطالبات سے آزاد چھوڑ دیتے، یہ سوچ کر کہ دنیا کی ہر چیز ہر شخص کے لیے نہیں ہوتی۔ مگر اسے ایک عام انسان کی حیثیت سے منٹو کی خوش نصیبی سمجھا جائے یا بدبختی کہ بطور ادیب اسے نظر انداز کرنا ممکن ہی نہ تھا، سو یہ آشوب اسے بھگتنا ہی پڑا۔ منٹو کی حیثیت اسی لیے اردو فکشن کی تاریخ میں احساس اور فکر کے ایک اسلوب کی بھی ہے اور ایک ہنگامہ آفریں واقعے کی بھی۔

اپنے افسانوں کے سلسلے میں مجھ پر چار مقدمے چل چکے ہیں، پانچواں

کہانی کے پانچ رنگ

سعادت

ان کے لیے تہذیب وشرافت کے دامن میں کوئی جگہ نہیں ہو سکتی ——— ہفتہ وار خیام لاہور

●

اب چلا ہے جس کی روداد میں بیان کرنا چاہتا ہوں۔
پہلے چار افسانے جن پر مقدمہ چلا، ان کے نام حسب ذیل ہیں:
"کالی شلوار"، "دھواں"، "بو"، "ٹھنڈا گوشت"
اور پانچواں: "اوپر، نیچے اور درمیان"۔
پہلے تین افسانوں میں تو میری خلاصی ہو گئی: "کالی شلوار" کے سلسلے میں مجھے دلی سے دو تین بار لاہور آنا پڑا۔ "دھواں" اور "بو" نے مجھے بہت تنگ کیا، اس لیے کہ مجھے بمبئی سے لاہور آنا پڑتا تھا، لیکن "ٹھنڈا گوشت" کا مقدمہ سب سے بازی لے گیا۔ اس نے میرا بھرکس نکال دیا۔ یہ مقدمہ گو یہاں پاکستان میں ہوا، مگر عدالتوں کے چکر کچھ ایسے تھے جو مجھ ایسا حساس آدمی برداشت نہیں کر سکتا کہ عدالت ایک ایسی جگہ ہے جہاں ہر توہین برداشت کرنا ہی پڑتی ہے۔
خدا کرے، کسی کو، جس کا نام "عدالت" ہے، سے واسطہ نہ پڑے ——— ایسی عجب جگہ میں نے کہیں بھی نہیں دیکھی۔
پولیس والوں سے مجھے نفرت ہے ——— ان لوگوں نے میرے ساتھ ہمیشہ ایسا سلوک کیا ہے جو گھٹیا قسم کے اخلاقی ملزموں سے کیا جاتا ہے۔

احتساب اور سنسرشپ کے حدود پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے مغرب کی ایک عدالتِ عالیہ کے جسٹس برنان (جنھوں نے اس زمانے کے معروف Roth Case کا فیصلہ کیا اور جس کے بعد بیشتر مغربی ممالک کے سنسرشپ کے نظام میں زبردست تبدیلیاں رونما ہوئیں) نے یہ کہا تھا کہ کسی مصنف پر فحاشی کا جرم عاید کرنے سے پہلے کم از کم تین باتوں کی تصدیق ہو جانی چاہیے۔ ایک تو یہ کہ متعلقہ تحریر کا بنیادی تاثر مجموعی طور پر جنسی واردات میں ایک ابتذال آمیز دلچسپی کی ترغیب دیتا ہے، دوسرے یہ کہ اس تحریر کا مقصد معاملہ معاشرتی رویوں اور ضابطوں کو جان بوجھ کر مجروح کرنا ہے۔ اور تیسرے یہ کہ مصنف نے اپنی تحریر میں جو مواد پیش کیا ہے، اس کی سماجی قدر کچھ بھی نہیں ہے۔
اس طرزِ فکر سے اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے زمانے تک آتے آتے ادب میں فحاشی کے تصور کی وسعت کا احساس صرف ادب لکھنے والوں یا ادب سے پیشہ ورانہ تعلق رکھنے والوں تک محدود نہیں رہ گیا تھا۔ اس کے سماجی،

اگر خدا ہمیں تو سوگندھی کے دکھ کا حساب رکھنے والا بھی کوئی نہیں، سوائے منٹو کے جس

•

تہذیبی، نفسیاتی اور تاریخی عوامل کا قصہ بہت طولانی ہے۔ بہر حال، مجملاً یہاں اس امر کی طرف اشارہ ضروری ہے کہ ادب کی تفہیم اور تخلیق دونوں کی بابت ہمارے عہد کے عام نقطۂ نظر میں بہت دھندلی اور خاموش سہی، مگر کچھ نہ کچھ تبدیلی ضرور ہوئی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اب ادب کی دنیا بھی اختصاص کے دائرے میں سمٹتی جا رہی ہے۔ دوسرے یہ کہ ہمارے معاشرے میں اب ادیب پہلی جیسی خطرناک حیثیت رکھنے والا شہری نہیں رہ گیا ہے۔ سماج کے نظم و نسق اور اس کی تربیت اور تعمیر کے حقوق اب جس نوع کے افراد کے نام کم و بیش محفوظ ہو چکے ہیں، وہ ادیب کو سماجی سطح پر اپنا حریف نہیں سمجھتے۔ اب فینی ہل جیسی کتابیں کھلے بندوں چھپتی اور بکتی ہیں اور فرینک ہیرس، یا ہنری مِلر جیسے لکھنے والوں کو معاشرتی ادارے خوف و نفرت اور حقارت کی نظر سے نہیں دیکھتے۔ عام لوگوں کی نظر میں ادیب ایک بے ضرر مخلوق ہے اور بس۔ اسی لیے عوامی سطح پر اب کسی ادبی تخلیق کے سلسلے میں ردِّ عمل کا اظہار یا تو ہوتا ہی نہیں اور اگر ہوتا بھی ہے تو اس کے نتائج دُور رس نہیں ہوتے۔

مغرب کے بیشتر ملکوں میں روشن خیالی کی اس روایت کا سلسلہ عرصہ پہلے شروع ہو چکا تھا۔ البتہ اشتراکی معاشرے یا ایسے ممالک جہاں شخصی اقتدار کی رسم اب تک چلی آ رہی ہے، اس قسم کی روشن خیالی کو اب بھی قبول کرنے پر آمادہ نظر نہیں آتے۔ سبب بہت واضح ہے۔ اقتدار چاہے شخصی ہو یا اس کی باگ ڈور کسی مخصوص نظریے یا سیاسی تصور اور مذہبی عقیدے کے مبلغوں کے ہاتھ میں ہو، ہر اس سچائی کو شک اور خوف کی نگاہ سے دیکھتا ہے جس سے اس کی اپنی بنیادوں پر ضرب پڑتی ہے، یا اگر براہ راست ضرب نہیں بھی پڑتی تو کم از کم جس سے اصحابِ اقتدار کے اپنی قومی، فرقہ وارانہ، سیاسی اور سماجی تعصبات کی تصدیق نہ ہوتی ہو۔ ایسے معاشروں کی اخلاقی بساط اتنی محدود اور شعور کی بنیادیں اس درجہ کمزور ہوتی ہیں کہ اختلاف کی معمولی سی لہر بھی انھیں اپنے لیے ایک خطرہ دکھائی دیتی ہے۔ اس صورتحال کے تماشے شخصی یا نظریاتی اقتدار کے ماتحت معاشروں میں آئے دن دکھائی دیتے ہیں۔ ایسے معاشروں میں سنسر شپ کے اصول و ضوابط کی تعیین جتنے ناقص اور کمزور مفروضات کی بنیاد پر ہوتی ہے ان کا تصور بھی مہذب دُنیا کے لیے عبرت کا خاصا سامان فراہم کرتا ہے۔ منٹو پر قانون کی جس دفعہ کے تحت مقدمے چلائے گئے تھے اس کی تفصیلات خود منٹو نے "زحمتِ مہرِ درخشاں" میں بیان کی ہیں:

> فحاشی کی جانچ کا معیار وہاں یہ مقرر کیا گیا ہے کہ آیا فحاشی کے تحت الزام زدہ مضمون میں ان لوگوں کے اخلاق بگاڑنے اور ان کو بُری ترغیب دینے کا میلان ہے جن کے ذہن ایسے غیر اخلاقی اثرات قبول کرنے کے لیے تیار ہیں، اور جن کے ہاتھوں میں اس قسم کی اخلاق کے لیے ضرر رساں تصنیف ہے؛ اندازہ کیا جائے، ان کے ذہن میں بد چلنی اور بدکاری کا اثر پیدا کرے گی؛ (اگر ایسا

نے اس پر افسانہ لکھ کر اپنا انسانی قرض چکایا ——— وارث علوی

●

ہے) تو یہ ایک فحش اشاعت ہو گی۔ قانون کا منشا ہے کہ اس (کی فروخت) کو روکا جائے۔ اگر کوئی تحریر حقیقتاً کسی ایک بھی جنس کے نوجوان یا زیادہ عمر کے لوگوں کے اذہان کو انتہائی گندے اور شہوت پرستانہ قسم کے خیالات سجھائے تو اس کی اشاعت خلاف قانون ہے، خواہ ملزم کے پیش نظر کوئی درپردہ مقصد بھی کیوں نہ ہو جو معصوم حتیٰ کہ قابل تعریف ہو۔ کوئی چیز جو شہوانی جذبات کو مشتعل کرے، فحش ہے۔

یعنی یہ کہ اس معاملے میں قانون نے اگر مگر کی گنجایش بھی نہیں چھوڑی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ قانون نہیں بلکہ دورِ وحشت کے کسی قبائلی سردار کا فرمان نامہ ہے۔ ہو سکتا ہے کہ منٹو کو آج بھی اپنے مخصوص سماجی ماحول میں اسی سطح کے تجربے سے دوچار ہونا پڑتا، لیکن یہ طے ہے کہ معاشرے کی جانب سے اس نوع کے قوانین کو آج پہلی جیسی چھوٹ نہیں مل سکتی۔ سیاسی نظریے یا شخصی اقتدار کے تابع ممالک میں سنسرشپ کے نظام کے صدمات صرف ایسے ادیب نہیں سہتے جو حال کی فضا میں سانسیں لے رہے ہوتے ہیں، اس کا شکار ماضی کا وہ ادبی سرمایہ بھی ہوتا ہے جس میں موجودہ صورت حال سے تصادم یا اس کی نفی کے نشانات کا سراغ ملتا ہے۔

ایسے ممالک جو شخصی یا کسی سکہ بند سیاسی نظام کے تابع نہیں ہیں، وہاں بھی ادب کے احتساب کی بنیادیں مضحک اور نامعقول ہیں، گرچہ ایک بدلی ہوئی سطح پر۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ سنسرشپ نے قانون کی حیثیت اس عہد میں اختیار کی جسے اہلِ مغرب تعقل کے عہد کا نام دیتے ہیں۔ فحاشی کی بنیاد پر ادب کی باقاعدہ سنسرشپ کا آغاز انگلستان، امریکہ دونوں ملکوں میں ۱۸۶۸ء میں ہوا اور فحاشی کی پہچان یہ قایم کی گئی کہ وہ ادب پارہ جو ناپختہ (نابالغ) ذہنوں پر غیر اخلاقی اثرات مرتب کرے، فحش اور قابلِ گرفت ہے۔ بیسویں صدی تک آتے آتے اس معیار نے اتنی ترقی کر لی کہ اب نابالغ ذہنوں کی جگہ عام سوجھ بوجھ رکھنے والے افراد کو دے دی گئی۔ اس میں بھی کوئی مضائقہ نہیں تھا اگر کسی ادب پارے کی بابت عام سوجھ رکھنے والوں کا ردِ عمل جاننے سے پہلے انھیں ادب کے حدود اور اس کی تخلیق کے عمل سے متعلق چند بنیادی نکات سے باخبر کر دیا جاتا۔ بقول منٹو، جس طرح ادب اور غیر ادب کے درمیان کسی کھلے ہوئے علاقے کا وجود نہیں ہے اسی طرح ادب کو سمجھنے والوں اور نہ سمجھنے والوں کے حلقے بھی متعین ہیں۔ منٹو کا سابقہ اپنی کہانیوں کے احتساب کے سلسلے میں افراد کی جس نوع سے پڑا، وہ سب کے سب اسی دوسرے حلقے سے تعلق رکھتے تھے۔ ایسا نہ ہوتا تو اپنے مقدمات کے بارے میں منٹو کی وضاحتیں اس درجہ عام فہم بلکہ سطحی نہ ہوتیں۔ جس طرح سکہ بند سماجی اور سیاسی نظریات کے تابع ممالک میں سنسرشپ کے قوانین کے بنیادی لاحقے سیاسی ہوتے ہیں، اسی طرح منٹو کو جن افراد اور ضابطوں سے نپٹنا پڑا ان کے

کہانی کے پانچ رنگ

چھہتر

نسانی روابط کے ٹوٹنے کے بعد ذات کے گرد کراں تا کراں پھیلے ہوئے خلا کی کہانی کا سرا منٹو

●

"ادبی تصور" کی اساس یا تو اخلاق کے روایتی تصور پر قایم تھی یا پھر مذہب پر۔ مذہب تو خیر ایک ادارہ ہے ہی، اخلاقی تصورات بھی باقاعدہ روایت بننے کے بعد ایک ادارے ہی کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ چنانچہ اس میں تعصبات کا در آنا فطری ہے۔ س کی مضحک ترین مثال حضرت عیسیٰ سے بانوے برس پہلے کا ایک کتبہ ہے جس میں خطابت کے رائج تصور کے برخلاف ایک نئے تصور کے قیام پر احتساب عاید کیے جانے کا تذکرہ ہے۔ افراد اور انقلابات جب ادارے بن جاتے ہیں تو ان سے کسی معنی اختلاف کے دروازے خود بہ خود بند ہو جاتے ہیں۔ منٹو کی ساری مشکل یہی تھی۔

منٹو کو ہم صرف ان معنوں میں فحش نگار کہہ سکتے ہیں جن کی گنجایش اصطلاحات علمیہ کے ماہرین نے لفظ ——— Pornography کے اختراع میں نکالی ہے۔ ان کا بیان ہے کہ Pornography کا مصدر یونانی زبان کا لفظ Porne بمعنی طوائف ہے۔ چنانچہ طوائفوں کے بارے میں کچھ لکھنا فحاشی ہے ——— منٹو نے طوائفوں کے بارے میں لکھا ہی نہیں انھیں اپنی زندگی کو ایک تخلیقی سمت عطا کرنے والے کرداروں کی حیثیت سے بھی دیکھا ہے:

ہم رجائی ہیں۔ دنیا کی سیاہیوں میں بھی ہم اجالے کی لکیر دیکھ لیتے ہیں۔ ہم کسی کو حقارت کی نظر سے نہیں دیکھتے ——— چکلوں میں جب کوئی نکھیائی اپنے کوٹھے پر سے کسی راہ گیر پر پان کی پیک تھوکتی ہے تو ہم دوسرے تماشائیوں کی طرح نہ تو کبھی اس راہ گیر پر ہنستے ہیں اور نہ کبھی اس نکھیائی کو گالیاں دیتے ہیں۔ ہم یہ واقعہ دیکھ کر رک جائیں گے۔ ہماری نگاہیں اس غلیظ پیشہ ور عورت کے نیم عریاں لباس کو چیرتی ہوئی اس کے سیاہ عصیاں بھرے جسم کے اندر داخل ہو کر اس کے دل تک پہنچ جائیں گی، اس کو ٹٹولیں گی اور ٹٹولتے ٹٹولتے ہم خود کچھ عرصے کے لیے تصور میں وہی کریہہ اور متعفن رنڈی بن جائیں گے، صرف اس لیے کہ ہم اس واقعے کی تصویر ہی نہیں بلکہ اس کے اصل محرک کی وجہ بھی پیش کر سکیں۔

○

ہم وکیلوں کے متعلق کھلے بندوں باتیں کر سکتے ہیں۔ ہم نائیوں، دھوبیوں، کنجڑوں اور بھٹیاروں کے متعلق بات چیت کر سکتے ہیں۔ ہم چوروں، اچکوں، ٹھگوں اور راہزنوں کے قصے سنا سکتے ہیں۔

کہانی کے پانچ رنگ

ستیہ پتر

نے اس ملبے کی دہلیز پر سوگندھی کے خارش زدہ کتے کے حوالے کر دیا ہے کہ اب اسی سے

●

ہم جنوں اور پریوں کی داستانیں بیٹھ کے گھڑ سکتے ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب آسمان کی طرف شیطان بڑھنے لگتا ہے تو فرشتے تارے توڑ توڑ کر اسے مارتے ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ بیل اپنے سینگوں پر ساری دنیا اٹھائے ہوئے ہے۔ ہم داستانِ امیر حمزہ اور قصہ طوطا مینا تصنیف کر سکتے ہیں۔ ہم لندھور پہلوان کے گرز کی تعریف کر سکتے ہیں۔ ہم عمر و عیار کی سوجھ بوجھ اور زنبیل کی باتیں کر سکتے ہیں۔ ہم ان طوطوں اور میناؤں کے قصے سنا سکتے ہیں جو ہر زبان میں باتیں کرتے تھے۔ ہم جادوگروں کے منتروں اور ان کے توڑ کی باتیں کر سکتے ہیں۔ ہم عملِ ہمزاد اور کیمیاگری کے متعلق، جو من میں آئے کہہ سکتے ہیں۔ ہم داڑھیوں پاجاموں اور سر کے بالوں کی لمبائی پر جھگڑ سکتے ہیں۔ ہم یہ سوچ سکتے ہیں کہ سبز رنگ کے کپڑے پر کس رنگ اور کس قسم کے بٹن سجیں گے ـــــــــ ہم ویشیا کے متعلق کیوں نہیں، سوچ سکتے۔ اس کے پیشے کے بارے میں کیوں غور نہیں کر سکتے۔ ان لوگوں کے متعلق کیوں کچھ نہیں کہہ سکتے جو اس کے پاس جاتے ہیں؟

اور اب منٹو کے ایک سوانح نگار کی کتاب سے یہ چند سطریں:

سامنے، لالٹین کی روشنی میں، ایک عورت ننگے فرش پر بیٹھی روٹی کھا رہی تھی۔ ہمیں دیکھ کر وہ اٹھ کھڑی ہوئی۔ اس کی عمر بمشکل اٹھارہ انیس برس کی ہوگی، لیکن وہ فاقہ زدہ معلوم ہوتی تھی۔ اس کا رنگ گہرا سانولا تھا۔ اس کی آنکھیں اس بچے کی طرح ڈری ہوئی تھیں جیسے کوئی بری بات کرتے ہوئے کسی نے سر سے پکڑ لیا ہو۔

کہانی کے پانچ رنگ
اٹھہتر

ماطت سے اُن تمام کرداروں کی معنویت کا تعین ہوتا ہے جنہیں سوگندھی کے خداندگتوں

●

"ارے بھئی، کوئی مال وال بھی ہے کہ نہیں؟" عبّاس نے ٹھیٹ ٹھان بنیوں کے انداز میں پوچھا۔

"اس وقت تو میں ہی ہوں . . ." اس عورت نے لقمہ نگلتے ہوئے پوربی لہجے میں جواب دیا۔ اس نے لالٹین فرش سے اٹھائی اور اسے اپنے چہرے کے برابر لے آئی جیسے اپنا مال دکھانا چاہتی ہے۔

"اچھا تو پھر کبھی آئیں گے!" عبّاس نے کہا۔

گاہک کو سودا پسند نہیں آیا تھا، اور وہ کوئی دوسری دوکان دیکھنے کا ارادہ کر چکا تھا۔

لڑکی کا چہرہ دفعتاً اور سیاہ ہو گیا۔ مجھے یوں محسوس ہوا جیسے ہریکین لالٹین دھواں چھوڑتی ہوئی یکایک بھک سے بجھ گئی ہے اور اس عورت کے چہرے پر، جو اس کی روشنی میں اپنا سودا بیچنا چاہتی تھی،

کالک اور لیپ کر گئی ہے۔

سیڑھیاں اترتے وقت مجھے یوں محسوس ہوا جیسے بازار ہر سڑک کے، فتح پوری کے، چاندنی چوک کے، ساری دلّی کے دیے گل ہو گئے ہیں۔ ہندوؤں، پٹھانوں، تغلقوں، لودھیوں، خلجیوں، غلاموں مغلوں اور انگریزوں کی دلّی پر کسی بہت بڑے ہوائی حملے کی تیاریاں ہو رہی ہیں جس سے بچنے کے لیے ہم کسی اندھے کنوئیں میں اترتے جا رہے ہیں۔

منٹو خاموش تھا۔ شاید اسے یہ محسوس ہو رہا تھا کہ اس کی سوگندھی میں اب جلنے کی ہمت بھی نہیں رہی۔ ہتک کا احساس بھی جاتا رہا ہے۔ سیٹھ "اونہہ" اکر کے نکل گیا ہے۔

——— ابوسعید قریشی

ان اقتباسات سے یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ طوائف کو موضوع بنانا بھی منٹو کے لیے دراصل ایک اخلاقی

کہانی کے پانچ رنگ
اُناسی

کی جگہ انسانوں کی جُون میں پید اکیا تھا —— ۔ شمیم حنفی

●

انتخاب کا ہی جبر تھا فحش نگاری کے عمل پر اس سے بڑا طنز اور کیا ہو سکتا ہے ؟ یہ سوال منٹو کے معترضین کے لیے ہے ۔
لینزلی فیڈلر نے چھپ چھپا تے بکنے والی کتابوں کا ذکر کرتے ہوئے یہ اعلان کیا تھا کہ اب فحاشی کی موت ہو چکی ہے اور ہم ادبی فحاشی کو ایک سنجیدہ عمل کی شکل میں قبول کرنے کے عادی ہوتے جا رہے ہیں —— اُردو افسانے کی زمین پر یہ بیج منٹو نے بکھیرے تھے ، فصل اب تیار ہوئی ہے ۔ ۔ ۔

مگر منٹو ! وہ فحش نگار کب تھا ؟

ہتک کے حوالے سے

•

عرصہ ہوا ٹیلی ویژن پر کرشن چندر سے متعلق ایک دستاویزی فلم دکھائی گئی تھی۔ اس میں بہت سے ایسے منظر تھے جن میں کرشن چندر کی تخلیقی سرشت کے غیر معمولی نقوش اجاگر کیے گئے تھے۔ کہیں وہ سمندر کے کنارے بیٹھے لہریں گن رہے ہیں، کہیں رابرٹ فراسٹ کی نظم کے ایک کردار کی طرح تنہا اور اپنے آپ میں ڈوبے ہوئے۔ وہ وادیٔ کشمیر کی پیچ دار پگڈنڈیوں، گھنے بنوں اور معطر باغوں سے گزر رہے ہیں؛ کہیں ان کی نگاہیں دُور افق پر جمی ہوئی ہیں؛ کہیں فٹ پاتھوں، گندی بستیوں، محنت کشوں اور مزدوروں کے درمیان پتلون کے پائنچے گھٹنوں تک چڑھائے، افسردہ اور ملول وہ چپ چاپ گزرتے جا رہے ہیں۔ انتہائی مرعوب کرنے والے مناظر تھے۔ انسانی مساوات میں ایک ترقی پسند فن کار کے یقین، اس کی سماجی دردمندی اور درجات و طبقات سے ماورا تہذیبی وژن کی نمائش بہت دوٹوک انداز میں کی گئی تھی اور مجموعی طور پر یہ تاثر پیدا کرنے کے جتن کیے گئے تھے کہ سماجی ذمے داری کے احساس سے مالامال شعور قلمی اور قدمی ہمیشہ یکساں ہوتا ہے۔ جو زندگی، رویّے اور فکر کے اسالیب کرشن چندر کی تحریروں کو روشنی بخشتے ہیں، ان کی اپنی زندگی کے بام و در بھی اسی سے منور تھے۔ یہ کیسی معتبر سچائی ہے اور کتنی سبق آموز دیانت!

کہانی کے پانچ رنگ

اکیاسی

میں نے یہ جملے اظہارِ تمسخر کے طور پر نہیں بلکہ کمالِ سنجیدگی سے قلم بند کیے ہیں۔ غربت، افلاس، پسماندگی، سماجی نابرابری، استحصال پر افسردہ اور مشتعل ہونا انسانی رُوح کے مطالبات ہیں۔ ان سے آنکھیں پھیر کر آپ ادیب تو کیا، آدمی بھی نہیں رہ جاتے کہ آدم کا خمیر جس مٹی سے اٹھا ہے وہ بے حس و بے جان نہیں۔ یہ بھی صحیح ہے کہ آج کی دُنیا میں اخلاق اور اقدار کے کسی باضابطہ نظام کی بات کرنا بہتوں کے نزدیک ایک طرح کی ذہنی پسماندگی او حقیقت ناشناسی ہے۔ صدیوں کی بساط پر مضبوطی سے قدم جمائے ہوئے کتنے ہی ادارے منتشر ہو چکے اور تہذیب حاضر کی آندھی کے تھپیڑوں کو سہار نا بڑے بڑوں کے لیے ممکن نہ ہو سکا، پھر اخلاق و اقدار جیسی گھسی پٹی، عینیت زدہ اور زنگ خوردہ اصطلاحوں" کا کیا ذکر ہو۔ اس نوع کی باتیں اب نوجوان طالب علموں کی زبانی بھی سُنی جا سکتی ہیں اور ان پر ایمان لانے کے لیے زندگی کے گہرے اور وسیع تجربات سے گزرنے کی شرط بظاہر غیر ضروری ہے۔ مگر آپ اداروں کے وجود سے انکار کے باوجود اس واقعے سے منحرف نہیں ہو سکتے کہ یہ رویہ اور اس کے نتیجے میں رونما ہونے والی ذہنی اور جذباتی پراگندگی کے اسباب کا سراغ بھی دراصل اسی انکار کے ملبے میں ملتا ہے۔ اب تخلیق کرنے والا غیر معمولی انسانی اوصاف کا حامل نہ ہو جب بھی زندگی کے عام مظاہر کی جانب اس کا اندازِ نظر عام اور معمولی آدمیوں سے کسی نہ کسی حد تک مختلف ضرور ہوتا ہے۔ مروجہ اخلاق اور فن کی ترکیب میں شامل اخلاقی عناصر کو ایک دوسرے سے ممیز کرنے کی استعداد بھی اُس میں عام آدمیوں کی بہ نسبت زیادہ ہوتی ہے۔ زندگی کے وہ تماشے جنھیں عام آدمی معمولات کا حصہ سمجھ کر نظر انداز کر دیتا ہے، تخلیقی آدمی پر کسی ہولناک سچائی کے بھید اس طرح کھولتے ہیں کہ اس کے رُوحانی نظم و ضبط اور مزاج کی اندرونی تنظیم کے پرخچے بھی اُڑ جاتے ہیں اور پھر بڑی جانکاہی کے بعد وہ ادھر اُدھر بکھری ہوئی دھجیوں کو یکجا کر کے اپنی کھوئی ہوئی اکائی کی تعمیر کرتا ہے۔

یہ عمل پیچیدہ اور دشوار تو ہے ہی، ایک بڑے ظرف کا طالب بھی ہے۔ اگر کوئی ادیب اپنی شخصیت کی مناسب تہذیب اور تخلیقی مزاج کی تربیت کے بغیر اس عمل کی وادی میں قدم رکھتا ہے تو اس کی ہیئت اُن مسخروں سے مختلف نہیں رہ جاتی جو ہاتھ میں کسی ایقان، یا نظریے یا گروہ کا علم اٹھائے ایک جلوس کی قیادت اس طرح کرتے ہیں گویا ان کی حیثیت ایک مال بردار گاڑی کے انجن کی ہے۔ گاڑی کی حرکت اور رفتار کو قایم رکھنے کا نشہ ان میں ایک امتیازی شان پیدا کر دیتا ہے۔ اُن کی آنکھیں خلاؤں میں سرگرداں ہونے کے بجائے ہر راہ گیر سے تقاضہ کرتی ہیں کہ وہ ان کے اس امتیاز کو پہچانے اور انھیں محترم جانے۔ ان کی اُٹھی ہوئی گردن، اکڑا ہوا سینہ، پُرغرور پیشانی اور چال کا والہانہ انداز ہر کس و ناکس پر یہ حقیقت روشن کرتا جاتا ہے کہ وہ اس ہجوم میں شامل بھی ہیں اور ان سے الگ بھی۔ اپنی ذات کے طلسم میں گرفتار وہ اپنی ہر ادا، ہر انداز سے دوسروں پر اپنی برتری کا سکہ جماتے چلتے ہیں۔ وہ تمام افسانہ نگار، جنھیں اس ضمن میں رکھا جا سکتا ہے، اخلاقیات کا راگ الاپے بغیر اپنے کرداروں کا دامن نہیں چھوڑتے۔ موقعہ بے موقع وہ کبھی کسی کردار کی زبان سے کبھی اپنے بیان میں تقریریں، اقوال اور ملفوظات عطا کرتے جاتے ہیں کیونکہ جہاں تک اخلاقی تصور کا تعلق ہے اس کی دریافت کے لیے افسانہ نگاری کا سوانگ بھرنا کیا ضرور ہے۔ یہ سہل کاری تو اُن "معمولی لوگوں" کی دسترس سے باہر بھی نہیں ہوتی جو حرف شناسی کی عزت سے بھی محروم ہوتے ہیں۔ اُن کا مسئلہ دراصل زندگی کے کسی عمل میں ایک اخلاقی جہت کی دریافت کے بجائے صرف یہ ہوتا ہے کہ وہ دوسروں پر اپنی اس کامرانی کے وسیلے سے حاصل شدہ افتخار اور اعزاز کا رعب کیونکر قایم کریں۔ ان کے نزدیک محض ایک باخبر اور آزمودہ کار آدمی کے طور پر سامنے آنا کافی نہیں ہوتا، چہ جائے کہ ایک معمولی آدمی کے طور پر۔ فن کار اگر صرف فنی کرتب بازی کے اظہار پر قانع رہ گیا جب بھی بات جوں کی توں رہتی ہے۔ پڑھنے والا زیادہ سے زیادہ یہ سمجھنے لگا کہ اس نے جو کہانی پڑھی وہ سبق آموز تھی۔ یا یہ کہ اس ہنرمند کو کہانی لکھنے کا ڈھب آتا ہے۔ مگر سبق آموز کہانیاں تو ہندی فلموں اور زنانہ پرچوں میں بھی ڈھیر کی ڈھیر نظر آتی ہیں، اور جہاں تک دل چسپ طریقے سے کہانی سُنانے کا

سیاہی

تعلق ہے تو یہ کام تیرتھ رام فیروزپوری اور خان محبوب طرزی بھی کر لیتے تھے۔ سو اس سے دس بیس گز آگے جائے بغیر بات نہیں بنتی۔ پھر کیوں نہ اپنی دانشوری اور عام لوگوں کی بہ نسبت اپنے امتیازات کا بھی چلتے پھرتے کچھ اظہار کر دیا جائے۔ اسی طرح خالی خولی افسانہ نگاروں کے مقابلے میں ایک الگ حیثیت پڑھنے والے پر بھی روشن ہو جائے گی۔ ہمارے معاشرے میں ایک ادیب پر سماجی مفکروں، مصلحوں، قومی معماروں کو بہر حال فوقیت حاصل ہے کہ اس کی تصدیق عوام الناس سے قطع نظر ادبی نقادوں کی ایک پوری جماعت کے رشحاتِ قلم سے ہوتی ہے۔ منشی پریم چند سے لے کر کرشن چندر تک کتنے ہی قصہ گو اس میدان میں ممتاز اور مفتخر قرار پائے۔

مجھے معلوم نہیں کہ منٹو کبھی گندی بستیوں اور غلیظ فٹ پاتھوں سے گھٹنوں تک پائینچے چڑھائے افسردہ و ملول گزرا تھا یا نہیں یا یہ کہ اسے سمندر کے کنارے لہریں گننے اور خلا میں گھورنے کی عادت تھی یا نہیں تھی۔ اس کے قریبی دوستوں میں، وہ ابوسعید قریشی ہوں یا نصیر انور، اور خاکہ نگاروں میں کرشن چندر ہوں یا اوپندر ناتھ اشک، کسی کی تحریر سے منٹو کی کوئی ایسی تصویر نہیں ابھرتی جو پڑھنے والے کو ذہنی سطح پر مرعوب کر سکے یا اس کے دل میں منٹو کے لیے احترام اور تکریم کے ویسے جذبات پیدا کر سکے جن کا سلسلہ مصلحوں اور مفکروں اور دانش وروں تک جاتا ہے۔ منٹو کا تہذیبی اور سماجی وژن اس کی شخصیت کی طرح ایک عام انسان کا وژن تھا۔ چنانچہ اس سطح پر ہم اسے عالمی ادب کے اُن مشاہیر کی صف میں نہیں رکھ سکتے جن کے افکار فلسفے اور عمرانیات کے عالموں کی طبیعت میں جولانی پیدا کرتے ہیں۔ اس کی چند کہانیاں اگر دنیا کی بہترین کہانیوں میں شمار کیے جانے کے لائق ہیں تو صرف اس لیے کہ منٹو کا تخلیقی وژن ایک غیر معمولی قصہ گو کا وژن ہے۔ منٹو پر اپنے مضمون میں عسکری صاحب نے کیا اچھی بات کہی ہے کہ "انانیت کی مدد سے آدمی تنقید یا بُری بھلی نظمیں لکھنے تو لکھ لے، افسانے نہیں لکھ سکتا۔ افسانہ لکھنے کے لیے تو سڑک کے روڑوں تک کو اپنے اوپر فوقیت دینی پڑتی ہے۔ رہا منٹو تو اس کے متعلق تو میں وثوق کے ساتھ کہہ سکتا ہوں کہ اس کی انانیت بس ایک ڈھونگ تھا جو اس نے اپنی سچائی کی حفاظت کے لیے رچا یا تھا۔ ادیبوں اور ادبی حلقوں کے لیے اس نے ایک الگ چہرہ تیار کر کے رکھا تھا جسے وہ ایسے موقعوں پر فوراً اوڑھ لیتا تھا۔ یہ بھی دراصل منٹو کا ایک تجربہ تھا —— دوستوں کے ساتھ اور خود اپنی شخصیت کے ساتھ۔ اس کی خودستائی بھی ایک اعلانِ جنگ تھا، بے حسی کے خلاف۔ یہ بھی ایک دعوت تھی، جن چیزوں کو اس نے سمجھا تھا انھیں سمجھنے کی"۔ بہ حیثیت افسانہ نگار منٹو کے وژن کا سب سے اہم پہلو یہی ہے کہ کہانی کے ڈھانچے کی تعمیر میں کام آنے والے کسی مظہر یا اس کی بُنت میں شامل کسی بھی نقطے پر وہ اپنی ذات کو مسلط نہیں کرتا۔ ہر شے، ہر اسم، تصویر کے ہر نقطے اور ہر لکیر کی اپنی حیثیت کا تعین وہ اس طور پر کرتا ہے کہ اُس کی اپنی شخصیت کبھی ان پر غالب نہیں آتی۔ سب کے سب اپنے عمل میں آزاد دکھائی دیتے ہیں۔ انھیں یہ آزادی اسی لیے میسر آتی ہے کہ منٹو اپنے فنکارانہ ضبط کے قیام اور تحفظ سے ایک پل کے لیے بھی غافل نہیں ہوتا۔ یہی وجہ ہے حقیقت کی ہولناکی منٹو کی کہانی میں اپنے اظہار کی خاطر کسی فلسفیانہ یا جذباتی مبالغے کی محتاج نہیں ہوتی۔ سچائی کی اپنی قوت کا جیسا گہرا شعور منٹو رکھتا تھا وہ اچھے بھلے قوی اعصاب والے کسی شخص کا جینا حرام کرنے یا اسے خبطی بنانے کے لیے کافی ہے۔ کبھی کبھی اس کے لفظ انگاروں کی مانند اس شدت کے ساتھ دہکنے لگتے ہیں کہ ان کی تپش دُور سے بھی محسوس کی جا سکتی ہے۔ اس کی بعض کہانیوں (مثلاً ٹھنڈا گوشت، کھول دو) کے اختتامی جملوں کا اثر اس طرح ہوتا ہے کہ چند لمحوں کے لیے حواس یا تو معطل ہو جاتے ہیں یا پھر دماغ کی رگیں پھٹنے لگتی ہیں۔ واقعات کے اس جیسے موڑ منٹو کے ممتاز پیش رَووں (پریم چند: کفن) اور معروف معاصرین (کرشن چندر: بالکونی، کھڑکیاں، مہالکشمی کا پل وغیرہ وغیرہ) کی کہانیوں میں بھی آئے ہیں اور ہم نے دیکھا ہے کہ ایسے لمحوں میں بیچارہ قصہ گو تو پیچھے کھسک گیا ہے اور اس کی جگہ ایک حقیقت آگاہ مفکر نے لے لی ہے یا ایک فصیح البیان مقرر نے۔ منٹو کا سب سے بڑا امتیاز یہ ہے کہ وہ مقصد، اخلاق، افادیت،

بصیرت نمائی یا دانشوری، غرضکہ کسی بھی قیمت پر اپنی تخلیقی سرشت کا سودا نہیں کرتا اور اپنے اس عمل پر قانع دکھائی دیتا ہے جسے انجام دینے کی ذمہ داری بہ حیثیت افسانہ نگار اس نے اپنی ذات پر عاید کر رکھی ہے۔

ہتک کے ذکر میں اس تمہید کا بیان مَیں نے صرف اس لیے کیا ہے کہ اس کہانی کو منٹو کے مجموعی ذہنی ماحول اور تخلیقی وژن کے تناظر میں دیکھ سکوں۔ میرا خیال ہے کہ منٹو کی کسی بھی کہانی کے مطالعے میں منٹو کے اُن رویّوں کا تذکرہ ناگزیر ہے جو اس کی کہانی کے معنی کا تعین کرتے ہیں۔ موضوع کے انتخاب سے لے کر کرداروں کے انتخاب، لفظوں اور جملوں کے انتخاب اور کہانی کی مجموعی فضا کی ترتیب تک منٹو کی تخلیقی سرشت کا عمل جاری رہتا ہے اور وہ ایک لمحے کے لیے بھی اس امر پر رضامند نہیں ہوتا کہ اپنی تخلیقی سرشت کے عمل میں کسی بیرُونی عنصر کے عمل کو شریک کر سکے۔ جہاں تک منٹو کا تخلیقی سرشت سے وابستہ اخلاقی جہتوں کا تعلق ہے تو اس معاملے میں منٹو کا رویّہ بہت واضح ہے۔ عام انسانی سطح پر، ہر کس و ناکس کی طرح، منٹو کی بھی اپنی اخلاقیات تھی۔ لیکن بقول شخصے، فن اخلاق سے زیادہ بااخلاق ہوتا ہے اور منٹو ایک فن کار کی حیثیت سے اس بھید کو اچھی طرح سمجھتا تھا۔ اس نے اپنے تخلیقی اظہار کے لیے جس میدان کا انتخاب کیا اور جو حیثیتیں ترتیب دیں ان سب میں ہم منٹو کے اخلاقی انتخاب کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں یہ بات کچھ کم اہم نہیں کہ منٹو نے ہر قدم پر ایک افسانہ نگار کے منصب کا لحاظ رکھا ہے اور امتیاز کی اس پیچیدہ لکیر پر اس کی نظر ہمیشہ جمی رہی ہے جو رسمی اخلاق یا سماجی اخلاق اور ایک فن پارے کی اخلاقی نوعیت کے مابین کھنچی رہتی ہے۔ وہ جس تجربے کا انتخاب کرتا ہے اور اس تجربے کے اظہار کے لیے وہ جن کرداروں، اشیاء، اسما اور مظاہر پر نظر ڈالتا ہے، پھر ان کی مجموعی ترتیب سے وہ جو لسانی ڈھانچہ تیار کرتا ہے، ان سب میں اس کے اخلاقی انتخاب کی گونج سُنی جا سکتی ہے۔ منٹو کی گرفت میں آنے والا ہر تجربہ، اس تجربے کی ترجمانی کرنے والا ہر کردار، اس کردار کے عمل کا پس منظر ترتیب دینے والا ہر منظر یکساں طور پر فعال نظر آتا ہے اور یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس پوری کائنات کو حرکت میں لانے کے بعد منٹو نے اسے آزاد چھوڑ دیا ہے اور اس سے الگ ہو کر اس کا نظارہ کر رہا ہے۔ اس طرح منٹو، ایک عام خیال کے برعکس اپنی ذات کی نفی یا کہانی سے اپنی شخصیت کے اخراج کا مرتکب نہیں ہوتا بلکہ اس بظاہر نفی کے ذریعے اپنا اثبات کرتا ہے اور پڑھنے والا ایک لمحے کے لیے اس حقیقت کے احساس سے غافل نہیں ہوتا کہ یہ کہانی منٹو سُنا رہا ہے اور جس ہولناک سچائی کے چہرے سے دُھند دھیرے دھیرے چھٹ رہی ہے وہ سچائی منٹو کی وضع کردہ ہے۔ دوسرے افسانہ نگار اس نوع کی سچائی سے اتنے دہشت زدہ یا جذبات گزیدہ ہو جاتے ہیں کہ خود ان کی ذات ایک سائبان کی صورت اس سچائی پر پھیل جاتی ہے۔ منٹو بظاہر اپنے جذباتی اور حسّی ردعمل کو ظاہر کیے بغیر اس سچائی کی تشکیل کے عمل میں اتنی آہستگی کے ساتھ شامل ہو جاتا ہے کہ ہم اسے دیکھ نہیں پاتے اور ہماری نگاہ کا مرکز صرف وہ سچائی ہوتی ہے جو کسی بھی قسم کی ملاوٹ کے بغیر اپنی قوت کا اظہار کر سکتی ہے یا کم از کم پڑھنے والے پر یہی تاثر قایم کرتی ہے کہ منٹو نے اس کی حرمت کا تحفظ کیا ہے اور اپنے آپ کو نمایاں کرنے کی خاطر اس کے ساتھ کوئی ایسا برتاؤ نہیں کیا ہے جو کہانی کو کسی خارجی دباؤ یا بیرونی اثر کا تابع بنا دے اور پڑھنے والا کہانی کے عمل سے زیادہ لکھنے والے کے جذباتی ردعمل میں دل چسپی لینے پر مجبور ہو جائے۔

جیسا کہ ابھی عرض کیا گیا، منٹو نفیٔ ذات کا ارتکاب کیے بغیر کہانی سے اپنے غیاب یا اپنے اور اپنی کہانی کے مابین ایک معروضی فاصلے کا تاثر معدوم نہیں ہونے دیتا اور ایک عام پڑھنے والے کی مانند وہ خود بھی کہانی کے عمل کا تماشائی نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اپنی شخصیت سے فرار نہیں بلکہ ان چھوٹی بڑی شخصیتوں کے احترام اور ان اکائیوں کی آزادی کے تحفظ کا ایک طور ہے جو کہانی کے کرداروں، اشیاء، اسماء اور مظاہر سے عبارت ہیں اور جن کے مرکب سے وہ ہمہ گیر اور وسیع تر اکائی جنم لیتی ہے جسے ہم منٹو کی کہانی کا نام دیتے ہیں۔ شعوری سطح پر اپنی شخصیت سے مکمل گریز کی جستجو میرے خیال میں ایک طرح کی نفسیاتی بیماری ہے جو

اس امر کی جانب اشارہ کرتی ہے کہ لکھنے والا یا تو شخصیت سے یکسر محروم ہے یا پھر یہ کہ اس کی شخصیت بہت کھنچی ہوئی ہے۔ اسی طرح جا و بے جا اپنی ذات کی بے حجابانہ نمایش کا مطلب یہ ہے کہ شخصیت پانی کے ایک بلبلے یا غبارے کی مانند پھولی ہوئی ہے اور یہ ساری جسامت مصنوعی اور فرومایہ ہے۔ یہ ایک قسم کی خود آرائشی ہے جو کہانی کے عمل سے زیادہ اپنے ردِ عمل میں دلچسپی رکھنے کے سبب لکھنے والے کی ذات کا حصہ بن گئی ہے اور سند باد کے بوڑھے جادوگر کی صورت اس کے کاندھوں پر سوار اور اس کے منشا کی عناں گیر ہے۔ سو یہ آزادی نہیں بلکہ ایک مستقل قید کی مثال ہے جسے لکھنے والا اپنی ذات آلودگی کے سبب جان بوجھ کر قبول کرتا ہے اور اپنی فنی سرشت کے ساتھ ساتھ اس کے اظہار کی ہیئتوں کو بھی مسخ کرتا جاتا ہے۔ کہانی کہانی کے دائرے سے نکل کر وعظ و پند، حکیمانہ افکار کا مرکب، اقوالِ زریں کا مجموعہ، کیس ہسٹری، سماجی اور سیاسی منشور، تاریخی دستاویز، سوانح حیات، غرضکہ یہ سب کچھ بنتی جاتی ہے اور افسانہ نگار افسانہ نگاری کی چوکھٹ چھوڑ کر فلسفیوں، سماجی مفکروں، نفسیات دانوں، واعظوں، مصلحوں اور مؤرخوں کی دُنیا میں اینڈتا پھرتا ہے۔ چنانچہ انسانی جذبات و واردات کی وہ دُنیا جو اس کی کہانی میں سمٹی ہوتی ہے اس سے اس کا تعلق انتہائی مصنوعی اور مربیانہ رہ جاتا ہے اور اس کی حیثیت زیادہ سے زیادہ ایک وسیلے کی رہ جاتی ہے جس کے توسط سے ہم افسانہ نگار کی ذات تک پہنچتے ہیں کہ اس کے نزدیک وہی اس حرفِ تمنا کا نقطۂ آغاز بھی ہے اور انجام بھی۔

منٹو کا معاملہ یکسر مختلف ہے۔ بقول عسکری "ہر آدمی کا تجربہ اس کے لیے اتنا ہی قابلِ قدر تھا جتنا خود اپنا۔ وہ کسی کو قبول کرنے سے پہلے شرطیں عائد نہیں کرتا تھا۔ منٹو کی محبت بھی شدید ہوتی تھی اور نفرت بھی۔ لیکن حقارت کا جذبہ اس کے اندر نہیں تھا۔ اچھا ہی ہوا کہ منٹو نے باقاعدہ طور پر زیادہ تعلیم حاصل نہ کی۔ اسی لیے تو عام آدمیوں سے ان کی سطح پر ملنے کی صلاحیت محفوظ رہی۔ اس کی نظر میں کوئی انسان بے وقعت نہیں تھا۔ وہ ہر آدمی سے اس توقع کے ساتھ ملتا تھا کہ اس کی ہستی میں بھی ضرور کوئی نہ کوئی معنویت پوشیدہ ہوگی جو ایک نہ ایک دن منکشف ہو جائے گی۔" وہ لوگ جو سماجی مساوات کے اصول میں اپنے یقین کا باضابطہ طور پر اور باجماعت اعلان کرتے ہیں یہ کہیں گے کہ وہ بھی عام آدمی کے دکھ درد کو اسی لیے موضوع بناتے ہیں کہ وہ اس درد کی عظمت کے ثناخواں ہیں۔ ہوں گے۔ مگر افسانہ نگاری کا مسئلہ بس اتنی سی بات سے حل نہیں ہوتا۔ اُن کی خرابی یہ ہے کہ انھیں عام آدمی کا درد جتنا عظیم دکھائی دیتا ہے، اس سے زیادہ عظمت کا مستحق وہ اپنے آپ کو بھی سمجھتے ہیں کہ انھیں اس درد کو پہچاننے اور اسے عام کرنے کی سعادت نصیب ہوئی ہے۔ ان کے نزدیک سارے انسان ایک سے سہی مگر خود وہ کچھ زیادہ ہی ایک سے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کی ہستی میں گھل کر اس درد کو جھیلنے کے بجائے اپنے علم اور القانات کی روشنی میں اس درد کا تجزیہ کرنے لگتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ کہانی کرداروں اور ان سے وابستہ واقعات کے عمل سے آگے بڑھتی ہے، لکھنے والے کے جذباتی ردِ عمل سے نہیں۔ وہ بیچارے لوگ جو اس کہانی کے عمل میں شریک ہو کر لکھنے والے کے ردِ عمل کی اشاعت کا بار ڈھو رہے ہیں وہ نہ تو اس کے اہل ہیں نہ انھیں اتنی فرصت میسّر ہے کہ اپنے مسائل کا منطقی تجزیہ کر سکیں۔ اسی لیے منٹو کا یہ قول محض فقرے بازی کا نمونہ نہیں کہ کہانی کا پہلا جملہ وہ خود لکھتا ہے، پھر باقی کہانی اپنے آپ کو لکھواتی ہے۔ وہ اپنے کرداروں کی تخلیق کرتا ہے پھر وہ خود اپنے آپ میں اُلجھتے ہوئے اپنے مقدرات کا منظر یہ اس کی کہانی کے سوط پر بکھیرتے جاتے ہیں۔ اپنے عمل میں اپنی معنویت کا آپ ہی انکشاف کرتے ہیں اور لکھنے والے (بڑے بھائی) کے دست نگر نہیں رہ جاتے۔ چنانچہ ان کے عمل کی طرح ان کا لہجہ، زبان، سوچ کے زاویے، لفظ، استعارے اور تمثیلیں سب کی سب ان کی اپنی ذات کا عکس ہوتی ہیں۔ ہتک کے لسانی ڈھانچے اور اس کی بُنت پر ایک نظر ڈالیے۔ یہ سب کا سب انہی کرداروں کے وجود سے مشروط ہے جن کے نام کہانی میں آئے ہیں۔ سوگندھی کا چھوٹا سا بے ترتیب کمرہ، پلنگ کے نیچے پڑے

کہانی کے پانچ رنگ

بچا سمجھی

ہوئے سوکھے سڑے چپل، پیر پونچھنے والے پرانے ٹاٹ کی صورت خارش زدہ کتا، دیوار گیر پر رکھا ہوا سنگار کا سستا سامان، کھونٹی سے لٹکا ہوا طوطے کا پنجرہ، کچے امرود کے ٹکڑوں اور گلے ہوئے سنگترے کے چھلکوں پر اڑتے ہوئے مچھر یا پتنگے، ہز ماسٹرز وائس کے پورٹ ایبل گراموفون پر منڈھا ہوا کالا کپڑا، زنگ آلود سوئیاں، دیوار پر ٹنگے ہوئے فریم، تازہ اور سوکھے پھولوں سے لدی ہوئی گنیش جی کی شوخ رنگ تصویر، تیل کی پیالی اور دیا ——— یہ سب سوگندھی کے پس منظر کا خاکہ ترتیب دینے والے رنگ نہیں بلکہ آپ اپنی جگہ اس کہانی کے کرداروں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ وہ دنیا جو سوگندھی کے اندر ہے اور وہ دنیا جو اس کے وجود سے باہر اس کی شخصیت کا شناس نامہ ہے، ایک دوسرے کا تکملہ ہیں اور باہم ایک دوسرے کے معنی متعین کرتے ہیں۔ اسی طرح ساگوان کے پلنگ کے نیچے کھودا ہوا چھوٹا سا گڑھا جس میں سوگندھی پیسے چھپا کر رکھتی ہے، یا رام لال دلال، یا مادھو، یا رات کے دو بجے موٹر میں آنے والا سیٹھ ——— اور وہ ٹارچ جو سیٹھ نے سوگندھی کے چہرے کے پاس پل بھر کے لیے روشن کی تھی اور اس روشنی کی گت پر اس کے منہ سے جو ایک آواز نکلی تھی، "اونہہ" ، یہ سب بھی اس کہانی کے کردار ہیں بلکہ سیٹھ سے ملاقات کے بعد تو جو سب سے اہم اور فعال دو کردار آنکھوں میں ناچتے رہتے ہیں وہ سوگندھی اور ٹارچ لائٹ کی گت پر بلند ہونے والی یہی مختصر سی آواز "اونہہ" ہے۔ منٹو نے انہی کے تصادم سے رونما ہونے والی، سوگندھی کے وجود کی ہولناک توڑ پھوڑ میں کہانی کے نقطۂ عروج کا سرا ڈھونڈ نکالا ہے۔ یہ دریافت اتنی اہم نہیں جتنا کہ وہ راستہ اور اس راستے کے مناظر ہیں جن سے گزر کر منٹو اس دریافت کی منزل تک پہنچا ہے، کیونکہ اسی میں ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے منٹو کی انفرادیت اور اس کے تخلیقی ذہن کا بھید چھپا ہوا ہے۔

چھوٹی چھوٹی چیزوں اور باتوں میں مہیب اور گمبھیر معنویتوں کی کھوج ہی افسانہ نگار کا مقدر بھی ہے اور اس کے لیے سب سے بڑا چیلنج بھی، خاص طور سے اس صورت میں جب تلاش کے اس سفر کو وہ کسی طمطراق اور باجے گاجے کے بغیر انجام دیتا ہے۔ ہتک کے ابتدائی صفحات یعنی تقریباً نصف تک جن میں منٹو سوگندھی کی ذات اور اس کے لاحقوں کی رونمائی کرتا ہے، بنیادی واقعے کے آغاز اور انجام کی تفصیلات پر مشتمل ہیں۔ ان میں کسی غیر معمولی واردات تو کیا کسی انوکھی صورت حال تک کا بیان نہیں ہے۔ بس ایک گھٹی گھٹی سی فضا اور ایک رسمی منظر نامے کا ورق پھیلا ہوا ہے جس پر سوگندھی کے معمولات کی تصویریں ہیں۔ یہ تمام تصویریں زندہ، متحرک اور ٹھوس ہیں۔ جس طرح سوگندھی کے کمرے میں غلیظ اور بوسیدہ اور تشنہ کام اشیا کی صفیں جمی ہوئی ہیں اسی طرح خود سوگندھی بھی ایک شے کے طور پر خود کو منکشف کرتی ہے۔ منٹو اس منظر نامے کے کسی پہلو پر رائے زنی نہیں کرتا۔ وہ مبصر نہیں، صرف ایک عکاس ہے۔ اس منظر نامے کے طلسم اور تحت الارض طوفانوں سے یکسر لاتعلق۔ چپ چاپ وہ اپنی بصیرت کے آئینے میں ایک خود کار کیمرے کی طرح اس منظر کے عکس اتارتا جاتا ہے اور پڑھنے والے کی توجہ ساری کی ساری اس عکس پر ہی مرتکز رہتی ہے کہ منٹو کی پوری ذات اسی منظر سے ہم آہنگ ہو کر الگ سے، اپنے ہونے یا نہ ہونے کے متعلق کچھ نہیں کہتی۔ اس منظر کا ہر گوشہ، تصویر کا ہر نقطہ اس کے لیے یکساں طور پر اہم ہے چنانچہ اس کی آستین میں روشنی کا جو سیلاب چھپا ہوا ہے اس کی زد سے کوئی گوشہ اور کوئی نقطہ بچنے نہیں پاتا۔ ہر شے خود اپنے ہی آپ نمایاں کرتی ہے اور اس ضمن میں منٹو کسی غیر ضروری کرید یا تشویش کا اظہار نہیں کرتا۔ اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ کیمرے کے لینس کا زاویہ بگڑنے نہ پائے اور جس بے ترتیب کائنات کو وہ ایک معروض کے طور پر دیکھنے کے جتن کر رہا ہے اس کی بدنظمی کا نظم کسی بیرونی مداخلت کے بغیر، جوں کا توں کاغذ کے صفحے پر اتر آئے۔ منٹو کی توجہ صرف ظواہر پر ہے۔ اس سچائی پر جس سے سوگندھی کی زندگی کا خرابہ آباد ہے۔ جہاں تک اس خرابے کی تعمیر میں کام آنے والی سیاہ اور بے مہر سچائی کا تعلق ہے یعنی وہ

کہانی کے پانچ رنگ

کہانی

خمیر جس سے اس ویرانی نے جنم پایا ہے، منٹو اسے بے نقاب کرنے کی کوئی اوپری کوشش نہیں کرتا کیونکہ وہ جانتا ہے کہ یہ ویرانی ایک ہولناک سچائی کی طرح آپ اپنا اظہار ہے اور اس کے ظاہر اور باطن میں کوئی بھید، کوئی ٹکراؤ نہیں ہے۔ چنانچہ سوگندھی اور اس کی ماڈرن کائنات کے تمام مظاہر، جن میں انسان بھی ہیں اور جانور بھی اور بے جان اشیا بھی، یہ کردار بھی ہیں اور علامے بھی! ان کے ظاہر میں ان کا باطن بھی منکشف ہوتا ہے، بغیر کسی خارجی تجویز، تحریک اور تجسس کے۔ یہ جو کچھ بھی ہیں اور جیسے بھی ہیں تمام و کمال سامنے ہیں۔ منٹو نہ تو کسی مقصد کے تحت ان کی ذات میں کسی قسم کی تخفیف کرتا ہے نہ اپنی جانب سے کوئی اضافہ۔ جس طرح منٹو کا اپنا وژن بے ریا تھا اسی طرح وہ اپنی کہانی کے عناصر کو بھی بے حجابانہ اپنے اظہار کی راہ پر چلنے دیتا ہے۔ وہ نہ تو ان کی قیادت کرتا ہے نہ ہی چوری چھپے ان کے عمل کا محاسبہ۔ جس فلسفیانہ استغراق کے ساتھ کرشن چندر ساحلِ سمندر سے پانی کی بیتاب موجوں کا نظارہ کرتے تھے اس کے برخلاف ایک شعوری لاتعلقی کے ساتھ منٹو اپنے کرداروں کے وجود کی سطح پر ابھرتی ڈوبتی لہروں کا مشاہدہ کرتا ہے۔ وہ عام افسانہ نگاروں کے برعکس اس رمز سے باخبر ہے کہ سمندر کا پانی اپنے تموج اور تحرک میں جس طرح تماشائی کی مرضی اور مشورے کا محتاج یا تابع نہیں ہوتا اسی طرح کسی بھی شے اور شخص کے وجود کی سطح اور اس سطح پر رونما ہونے والے واقعات افسانہ نگار کی مداخلت بے جا کے متحمل بھی نہیں ہوتے۔ اس معاملے میں اگر ذرا سی بھی بے احتیاطی برتی جائے یا دراز دستی سے کام لیا جائے تو ہر کردار اپنے لہو کی حرارت سے عاری ہو کر گیلی مٹی کا ڈھیر بن جاتا ہے۔ پھر صرف اسی عمل کے اظہار اور اسی گفتار پر وہ مجبور ہو جاتا ہے جو افسانہ نگار کی اپنی پسند، ناپسند، ضرورت یا مصلحت کے مطابق ہو۔

لیکن ظاہر ہے کہ کہانی میں محض خارج کی سطح پر رونما ہونے والے واقعات یا مشاہدات کے بے کم و کاست بیان سے بات نہیں بنتی۔ چنانچہ ہتک کی کہانی بھی رات کے دو بجے آنے والے سیٹھ کی زبان سے نکلی ہوئی "اونہہ" پر ختم نہیں ہوتی۔ یہ لمحہ دراصل آغاز تھا اس دہشت کا جو سوگندھی کو تمام انسانی روابط کے ٹوٹ جانے کے احساس کے ساتھ دکھوں سے بھرے ہوئے ایک سفر کی جانب ڈھکیل دیتی ہے۔ کہنے کو تو یہ سفر سوگندھی نے اپنی پیشہ ورانہ زندگی کے ساتھ شروع کیا تھا مگر اس کی نوعیت اس لمحے سے پہلے مختلف تھی۔ اسے اب تک کم از کم ایک پُرفریب انسانی ربط کی رفاقت حاصل تھی لیکن اب اس رفاقت کا طلسم بھی بکھر جاتا ہے۔ سو سفر کی نوعیت بھی تبدیل ہو جاتی ہے۔ یہ سفر اب اُس انسان کا سفر ہے جو انسانوں کے درمیان بھی تنہا ہے اور اشیاء کے ہجوم میں بھی ایک خلا کے تجربے سے دوچار۔ اس لمحے کے ساتھ جیتے جاگتے وہ تمام کردار —— رام لال دلال، سیٹھ، حتیٰ کہ مادھو بھی استعارے بن جاتے ہیں اور ایک تجریدی پیکر یعنی سیٹھ کی زبان سے نکلی ہوئی "اونہہ" کہانی کے باقی نصف کا سب سے طاقتور کردار۔ منٹو نے کم و بیش اتنے ہی صفحات میں سوگندھی اور اس کی ذات سے متصادم ہونے والے اس کردار کی کشمکش کا بیان کیا ہے جتنے صفحات اس نے اس لمحے کی آمد سے پہلے کی روداد کے لیے وقف کیے تھے۔ سوگندھی کے خارج کی دنیا کا قصہ تو ختم ہو گیا مگر کہانی کو ابھی اور آگے جانا تھا، اُس اندوہناک سفر پر جس کی زمین سوگندھی کا باطن ہے۔ جہاں تمام انسانوں کے چہرے معدوم ہو جاتے ہیں اور انسانی روابط کے ٹوٹنے کی پُرہول صدا سوگندھی کی ذات کے سناٹے میں ہوا کی ایک اندھی لہر کی طرح چیختی پھرتی ہے:

> اُس نے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا —— ایسا سناٹا جو اُس نے پہلے کبھی نہ دیکھا تھا۔ اسے ایسا لگا کہ ہر شے خالی ہے ——

کہانی کے پانچ رنگ

سنابیٔ

جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر
اُتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی رہے ——

اس لمحے تک پہنچتے پہنچتے خود سوگندھی بھی ایک تعمیمی استعارے میں ڈھل جاتی ہے۔ اب وہ سوگندھی بھی ہے اور کالی شلوار کی سلطانہ بھی جو اپنی کھڑکی سے ریلوے یارڈ میں لوہے کی پٹریوں پر شنٹنگ کرتے ہوئے بے اختیار اور بے ارادہ ویگن میں اپنی ذات کا عکس دیکھتی ہے اور اپنے حال پر افسوس کے سوا کسی بھی عمل کے ذائقے سے ناواقف ہے۔ یہ لمحہ اس کے لیے اپنے عرفان کا لمحہ تھا:

بہت دیر تک وہ بید کی کرسی پر بیٹھی رہی۔ سوچ بچار کے بعد بھی
جب اس کو اپنا دل پرچانے کا کوئی طریقہ نہ ملا تو اس نے اپنے خارش
زدہ کتے کو گود میں اٹھایا اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں
لٹا کر سو گئی۔

انسانی روابط ٹوٹنے کے بعد ذات کے گرد کراں تا کراں پھیلے ہوئے خلا کی کہانی کا سرا منٹو نے اس لمحے کی دہلیز پر سوگندھی کے خارش زدہ کتے کے حوالے کر دیا ہے کہ اب اسی کی وساطت سے ان تمام کرداروں کی معنویت کا تعین ہوتا ہے جنھیں سوگندھی کے خدا نے کتوں کی جگہ انسانوں کی جون میں پیدا کیا تھا۔ ۔ ۔

منٹو تھیمز

•

ہمارے زمانے کے ایک مصور نے اپنے تخلیقی موقف کی نشاندہی ان لفظوں میں کی تھی کہ "میرا ایمان انسانی کرب پر ہے۔" اس کا خیال تھا کہ اسی کرب نے اس کی بصیرت کو زندہ رکھا ہے اور اسے رنگوں اور لکیروں کے وسیلے سے اپنے اظہار کی قوت بخشی ہے۔ رام چندرن نے ایسا کوئی دعویٰ نہیں کیا، مگر اس کی تصویریں، اپنے ہمہ گیر تنوع کے باوجود اسی تاثر کی ترسیل کرتی ہیں۔ اندوہ اور اضطراب کی ایک زیریں لہر اس کے ہر کینوس کی سطح پر اپنی موجودگی کا احساس دلاتی ہے۔ اور ایسا اس حقیقت کے باوجود ہوتا ہے کہ رام چندرن انسانی مقدرات کی بوالعجبی پر قہقہے بھی لگاتا ہے اور ان تضادات کی ناگزیریت کا شعور بھی رکھتا ہے جن کے امتزاج نے ایک زوال آزمودہ انسانی صورت حال کا خاکہ ترتیب دیا ہے۔ اُس کی بیشتر تصویروں میں ایک طنزیہ تمسخر کی کیفیت بہت نمایاں ہے۔ لیکن وہ نہ تو مبلغ ہے، نہ مصلح چنانچہ اپنے داخلی ہیجان کی نمایش کے بغیر ہم سے خطاب کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُس کی تصویریں اپنے خطوط کی قطعیت اور رنگوں کے انضباط کا تاثر محفوظ رکھتی ہیں۔ ہم پہلی نظر میں خواہ اُن کے مافی الضمیر تک نہ پہنچ سکیں، جب بھی ایک متحرک کیفیت، ایک مرکزی نقطے کے وجود سے انکار نہیں کرسکتے۔ اُس کے کینوس پر محیط مفہوم کی دائرہ در دائرہ موج اسی نقطے کے گرد رقصاں دکھائی دیتی ہے۔

اس سلسلے میں ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ رام چندرن کے شعور نے اپنے اظہار کے لیے جو ہیئتیں دریافت کی ہیں وہ موجودہ انسان کے انتشار کی عکاس ہیں۔ اس انتشار کی سطح ذاتی بھی ہے، اجتماعی بھی۔ لیکن اس زمانے کے بیشتر مصوروں کے برعکس وہ اس انتشار کو ظاہر کرنے کے لیے نہ تو گنجلک لکیروں سے کام لیتا ہے، نہ ہی اُس کے کینوس پر رنگ کسی پُراسرار خودکارانہ عمل کے نتیجے میں بے ارادہ اور بے سمت پھیلتے اور بنتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس کی لکیروں کا ہر زاویہ، برش کی ہر ضرب، تصویر کا ہر نقطہ ایک اسم کی مانند معین، مربوط اور ضابطہ بند ہے۔ تجربے تک رسائی میں اس کے تخیل نے چاہے جتنی بھی آزادی شعار کی ہو، کینوس پر منتقل کرتے وقت وہ اظہار کے چند مقررہ اصولوں کی حد سے باہر نہیں جاتا نہ کسی قسم کی تجربہ پسندی کے بہانے اس حد کو توڑنے کے جتن کرتا ہے۔

کہانی کے پانچ رنگ
نو اسی

منٹو صاحب، معاف کیجیے، افسانہ بہت اچھا ہے لیکن "نقوش" کے لیے بہت گرم ہے۔
—— احمد ندیم قاسمی

●

میری سمجھ میں اس کی دو ہی وجہیں آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ رام چندرن نے اپنے وسائلِ اظہار کا تعین لمبی ریاضت کے بعد کیا ہے اور تخلیقی آزادی کے اُس تصور سے خود کو الگ رکھا ہے جو فن کار کے لیے ہر طرح کی من مانی کا ایک جمالیاتی جواز فراہم کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ اپنے ناظر کے وجود سے لاتعلق نہیں ہے اور جہاں دوسروں کے سر یہ ذمے داری ڈالتا ہے کہ فن کو فن کے طور پر قبول کرنے کی استعداد خود میں پیدا کریں، وہیں اپنے آپ سے بھی یہ تقاضہ کرتا ہے کہ اپنے تجربات میں دوسروں کو شریک کرنے کے لیے کچھ ایسے ضابطوں کی پابندی ضروری ہے جن پر وہ اور اس کے ناظر دونوں متفق ہو سکیں۔ پہلی بات کے سلسلے میں یہ عرض کرتا چلوں کہ ڈالی جیسا مصور بھی جو تخلیق کے عمل میں فن کار کے رویوں کی مہابیت کا معترف ہے اور ایک مشہود غیر عقلیت (concrete irrationality) کی ترجمان اشکال کی خاکہ کشی کو اپنے فنی نصب العین کی حیثیت دیتا ہے، اس تصور کا منکر نہ ہو سکا کہ فن کے شاہکار نمونے احتیاط، توجہ اور ریاضت کے بغیر وجود میں نہیں آتے یعنی یہ کہ ذہنی کاہلی کے طور طریقے سچی اور اچھی فنی تخلیق کے عمل سے میل نہیں کھاتے۔ یہاں نہ تو احتیاط اور توجہ سے مُراد مارے باندھے کی نفاست اور تراش خراش ہے، نہ ریاضت کا مفہوم یہ ہے کہ ایک طرح کے فنی تصنع یا دانشورانہ تبض میں تخلیقی اظہار کی راہیں تلاش کی جائیں۔ یہ راستہ بالآخر مصور کو اس موڑ تک لے جاتا ہے جہاں وہ رنگ اور خط کو مقصود بالذات سمجھ کر اپنی آنکھوں کے دریچے انسانی تجربات کی تماشہ گاہ کے ہر منظر پر بند کر دیتا ہے اور اس کی دُنیا بس انوکھی ہیتوں اور موہوم اشکال کے احاطے میں سمٹ آتی ہے، یا پھر انجام کار Action Painters کی طرح وہ جسم پر رنگوں کا لیپ لگائے وسیع و عریض کینوس پر لوٹتا پھرتا ہے اور اس خوش گمانی میں مبتلا رہتا ہے کہ فنکارانہ استغراق میں مانع ہونے والی ہر بیرونی گرفت سے اُس نے خود کو آزاد کر لیا ہے۔ اس قسم کی ریاضت کا ایک عبرت ناک پہلو فیشن زدگی کے اُن میلانات میں بھی دیکھا جا سکتا ہے جنھیں ایک طرح کی تہذیبی نو آبادیاتی سرگرمی میں مصروف سرمایہ پرست معاشروں نے رواج دیا ہے۔ پھر شعر و ادب اور فنونِ لطیفہ کے معاملے میں کون سا ایسا میلان ہے جس کی تصدیق کے لیے کھینچ تان کر ایک جمالیاتی اصول وضع نہ کر لیا جائے۔ چنانچہ شعر و ادب کی طرح مصوری کے سلسلے میں بھی ایسے بالغ نظر علما کی کمی نہیں جو انھیں انسانی تجربات کے ہجوم سے نکال کر تجربہ گاہوں کی خلوت میں پہنچا دیتے ہیں اور اس سناٹے میں جہاں دُور دُور تک انسانی آواز کا سُراغ نہیں ملتا حسبِ نشان ان سے نپٹتے ہیں۔ رام چندرن کی تصویروں میں جس انہماک اور ریاضت کے نشانات ملتے ہیں اس کی نوعیت دوسری ہے۔ وہ اس رمز سے باخبر ہے کہ چونکہ اس کے مدرکات کا بنیادی حوالہ زماں اور مکاں کی وہ بساط ہے جس پر اس کے پاؤں جمے ہوئے ہیں اس لیے اظہار کی جیسی بھی ہیئت وہ دریافت کرے، اس کی حیثیت کا رشتہ اپنے حاضر سے استوار رہے گا۔ اس نے عصری انسلاکات کو اپنے سر کا آسیب نہیں بنایا۔ چنانچہ اس کی تصویروں میں نہ تو مغرب کے Pop اور Op آرٹ کی نیم جاں روایت کا کوئی عکس نظر آتا ہے نہ ہی اس کی انفرادیت فیضان کے اُن سرچشموں سے کوئی علاقہ رکھتی ہے جو مغربی صنعت اور ٹکنالوجیکل تمدن کی زمین سے نمودار ہوئے ہیں۔ اس نے ٹکنالوجیکل تمدن کے لاحقوں اور مشین سے استعارے کا کام اپنی کئی تصویروں میں لیا ہے مگر سائنس اور فن کے قلابے ملانے والے آواں گارد مصوروں کے برعکس اپنے اِڈیم کی طہارت قائم رکھی ہے اور اُس کے عناصر کی تلاش صرف اُن علاقوں میں کی ہے جو سائنس کی مملکت سے باہر ہیں۔ شاید اسی لیے رام چندرن کی تصویروں میں روایت کی تخریب یا اس سے

ہم دیر تک سوچتے رہے کہ اسے شایع کیا جائے یا نہیں۔ افسانہ بہت اچھا ہے، مجھے بہت پسند ہے لیکن ڈر ہے کہ حکومت کے احتساب کے شکار نہ ہو جائیں ——— ممتاز شیریں

●

انقطاع کے بجائے نئے خطوط پر اس کی تجدید اور اس سے ایک نئے ذہنی اور جذباتی ربط کا نقش بہت روشن ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو رام چندرن کی تصویریں اپنے معاصرین سے اس درجہ الگ نہ ہوتیں۔ اُس کے ایک نقاد کا یہ قول محض مبالغے کی پیداوار نہیں ہے کہ آج رام چندرن کی انفرادیت نے رنگوں اور لکیروں کی جو بساط جما رکھی ہے اس میں ہم دنیا کے کسی بھی دوسرے مصور کے طریق کار اور رویوں کا عکس نہیں پاتے۔ آپ اسے ماضی پرستی کہیں یا رجعت پسندی، واقعہ یہ ہے کہ فنی انفرادیت اور ایک شخصی آہنگ رکھنے والی خلاقی کا راستہ روایت سے ہو کر ہی نکلتا ہے۔ رام چندرن کی تصویروں میں لکیروں کی جو قطعیت، رنگوں کا جو تناسب اور ایک استوار داخلی تنظیم کا جو تاثر ملتا ہے اس کا ایک سرا بہر صورت مجسمہ سازی اور مصوری کی اُس روایت سے جُڑا ہوا ہے جسے ہم پورے مشرق کی فنی وحدت سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ اس وحدت کی تشکیل کے وسائل ایک صبر آزما شعوری ریاضت بھی فراہم کرتی ہے اور ایک جذب آمیز باطنی انہماک بھی۔

رام چندرن کی ریاضت اور تجربے پر توجہ کے ارتکاز کی سطح کا تعلق صرف رنگوں اور لکیروں یا مجموعی طور پر اُس ہیئت سے نہیں ہے جو اُس کے کینوس پر اظہار پاتی ہے۔ جیسا کہ میں شروع ہی میں عرض کر چکا ہوں، رام چندرن انسانی تجربات میں اپنی شمولیت کے ساتھ ساتھ اپنے تخلیقی تجربے میں دوسروں کی شرکت کا شعور بھی رکھتا ہے اور اس طرح اپنے عمل کو صرف ایک ذاتی اور دوسروں کے نزدیک غیر ذاتی مسئلے کی سطح پر نہیں دیکھتا۔ ایسا اس حقیقت کے باوجود ہے کہ وہ اس سطحی، ایک رُخی اور پیتل کے برتنوں کی طرح چمچماتی ہوئی جمالیات سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا جسے بعض اشتراکی معاشروں نے ایک شریعتِ فنی کے طور پر ترتیب دیا ہے اور جس کی بنیاد پر وہ فنونِ لطیفہ میں حلال و حرام کی حدوں کا تعین کرتے ہیں۔ وہ اپنے عہد کے بہت سے فلسفہ زدہ اور علم گزیدہ مصوروں کی طرح فنکارانہ نخوت کا شکار نہیں ہے۔ لوک کلاؤں سے اس کی وابستگی کی نوعیت ذہنی بھی ہے اور جذباتی بھی۔ وسطی ہندوستان کے آدی باسیوں اور سنتھال پرگنہ کے بھولے بھالے عوام کے ساتھ اس نے اپنے ہزار ہا شب و روز بسر کیے ہیں اور اس رفاقت کا اثر اس نے ذاتی اور تخلیقی ہر سطح پر قبول کیا ہے۔ مگر وہ ایک طرف اگر اپنے فن کو متمول فیشن ایبل طبقے کے لیے آرائش کا سامان بنانے سے گریزاں ہے تو دوسری طرف وہ اسے متاعِ عام سمجھنے کے حق میں نہیں ہے۔ یوں بھی اس کی تصویریں جو گہرا اور پُرپیچ وژن رکھتی ہیں اور ان میں معنی کی ایک بظاہر سہل الفہم سطح کے ساتھ ساتھ احساس اور ادراک کی جو تہیں ملتی ہیں ان سب کو ایک ہی نظر میں گرفتار کر لینا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں ہے۔ چنانچہ رام چندرن کی تصویریں ان لوگوں کے لیے بھی ایک چیلنج ہیں جن کے نزدیک تصویر کا کام صرف ڈرائنگ روم کی دیوار کے خلا کو پُر کرنا ہے اور جو اس فن کے مشاہیر کی طرف اگر ملتفت ہوتے ہیں تو محض اس لیے کہ انھیں اپنے طبقاتی امتیاز کی علامت کے طور پر استعمال کر سکیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ یہ چیلنج ایسے غریب پرور دانش وروں کے لیے بھی ہے جن کا تعلق عوام سے شعور کی بیرونی سطحوں تک محدود ہے اور ان کے باطن سے اس تعلق کی نوعیت صرف نظریاتی، معروضی اور کاروباری ہے۔

رام چندرن کے اسالیب اس کے ذہنی اور جذباتی القانات کی زمین سے پھوٹے ہیں۔ اس نے اپنے شعور اور حواس کے وسیلے سے جس زندگی کو دیکھا اور جیا ہے وہی اس کی نوکِ قلم سے رنگوں اور لکیروں کی صورت میں نکلی ہے۔ ان میں ایک

یہ "جاوید" والے اپنا پرچہ ضبط کرانا چاہتے ہیں، براہ کرم ان کو "ٹھنڈا گوشت" کا مسودہ دے دیجیے ——— منٹو

●

چابکدست صناع کا نظم وضبط تو ہے مگر ایک جذباتی تلاطم کے ساتھ۔ اس لیے اُس کی تصویروں میں انسان کا انتشار، اضطراب، اندوہ اور اس کی وحدت، مرکزیت اور تنظیم کا ایک ساتھ ظہور ہوا ہے۔ وہ انسانی تجربات کی وسعت اور ان کی گہرائی دونوں کو ایک ساتھ سمیٹتا ہے۔ اس کی تصویروں میں رنگ ایک دوسرے سے متضاد ہونے کے باوجود باہم متصادم نہیں ہوتے۔ چنانچہ اس کی تصویر کا اثر دیکھنے والے پر کم وبیش ویسا ہی ہوتا ہے جیسا ایک بندھی ہوئی گٹھی ہوئی کہانی یا ڈرامے کا۔ اس کا تخیل مظاہر اور اشیا کو الگ کر کے نہیں دیکھتا بلکہ انھیں ایک اکائی کے طور پر دریافت کرتا ہے اور ایک شدت آثار نقطے میں سارے منظر کو سمیٹ لیتا ہے۔ وہ اپنی ذاتی زندگی اور رویّوں سے اپنے فن کو بے نیاز رکھنے کا قائل نہیں ہے اور بڑی بے خوفی کے ساتھ، مضبوط اور استوار خاکوں نیز گہرے، چٹیلے رنگوں کی مدد سے اس پس منظر کو نمایاں کرنے کی سعی کرتا ہے۔ اس کا مقصد نہ تو خالی خولی فلسفہ طرازی ہے نہ تزئین ذات کی وہ سطحی جستجو جس کا مواد ایک طرح کی پُرفریب رومانی آئیڈیلزم مہیا کرتی ہے۔ اُس کا اندازِ نظر اُس کے تجربات کی کوکھ سے برآمد ہوا ہے چنانچہ رنگ اور خط کا کوئی بھی ایسا زاویہ جو رام چندرن کا براہ راست تجربہ نہیں بنا اس کے کینوس پر حملہ آور اور اس کے عمل میں دخیل نہیں ہوتا۔ ہم جب بھی اس کی کسی تصویر کے بارے میں سوچیں، ہمارا سابقہ رنگ کے دھبّوں یا بے جہت لکیروں کے بجائے ایک جیتی جاگتی انسانی کائنات سے ہوتا ہے۔ وہ اس کائنات کے کسی بھی عنصر کو دکھیے بغیر اسے ایک تخلیقی کائنات کے درجے تک لے جاتا ہے۔ سروں سے خالی یا بے چہرہ انسانی جسم بھی اتنے ہی جاندار، تابندہ، لہو کی گرمی اور حرارت سے معمور دکھائی دیتے ہیں جیسے کہ عام انسانی ہیولے۔ عصر حاضر کا انسان بھی جسے تاریخ کے جبر نے ایک تجرید میں منتقل کر دیا ہے رام چندرن کی تصویروں میں مجسّم اور مشخّص نظر آتا ہے۔ یہاں میں خاص طور سے اس کی دو پینٹنگز کا ذکر کرنا چاہوں گا۔ ایک تو The Chase جو فرد اور معاشرے کی پیکار کا منظر یہ ہے اور جس میں اپنی شناخت سے عاری ایک بے سر کا انسانی ہیولیٰ ایک نیم روشن فضا کی جانب لمبے لمبے ڈگ بھرتا ہوا بھاگا جا رہا ہے اور ایک ہجوم اُس کے تعاقب میں ہے جس کی گردنیں سروں سے خالی نہیں مگر جو اپنے خدوخال سے محروم ہو چکا ہے۔ پھر بھی فرار اور تعاقب کا سلسلہ ایک ازلی ڈرامے کی صورت جاری ہے۔ اس تسلسل کا خاتمہ کس موڑ پر ہوگا اس کی جانب رام چندرن نے کوئی اشارہ نہیں کیا ہے اور یہ میدان دانشوروں کی طبع آزمائی کے لیے کھلا چھوڑ دیا ہے۔ دوسری تصویر Melons, 1977 ہے، [اس پینٹنگ کی تاریخ اس میں مقید تجربے کا کلیو فراہم کرتی ہے] جس میں پھولے پھولے پیٹ اور نمایاں پسلیوں والے انسانی ہیولے ایک مطمئن، آسودہ کام، موٹے موٹے کپڑے پہنے ہوئے ایک ہندوستانی عورت کے حضور تربوز نما مقنعوں میں اپنا چہرہ ڈھونڈ رہے ہیں۔ ان میں ایک ہیولیٰ بغل میں بند چھتری دبائے اپنا مقنعہ ہاتھوں میں سنبھالے کھڑا ہے۔ اس کے حواس اور ضمیر کی چھتری سہمی ہوئی ہے مگر وہ مضطرب دکھائی نہیں دیتا اور یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ سودا اس نے اپنی مرضی اور انتخاب سے طے کیا ہے۔ یہ دونوں پینٹنگز ایک ہیبت ناک قہقہے کا تاثر پیدا کرتی ہیں۔ معاشرے میں فرد کی بے حرمتی اور شخصی اقتدار کے ہاتھوں دانشوری کے زوال اور پسپائی پر طنز کی لے ان میں اونچی ہے۔ لیکن جو چیز انھیں ہمارے عہد کی مانوس انسانی صورت حال کا بند ھا ٹکا اور Stock یا فارمولائی اظہار ہونے سے بچاتی ہے وہ ان کی علامتی

چالیس سالہ ادبی زندگی میں ایسا ذلیل اور گندہ مضمون میری نظر سے نہیں گزرا ہے۔
——— تاجور نجیب آبادی

●

معنویت ہے۔ رام چندرن کی بعض دوسری اہم پینٹنگز[1] کا تانا بانا بھی انسانی ڈرامے کی تمسخر زا کیفیتوں نے تیار کیا ہے۔ رام چندرن کا ارتکاز انوکھے اور غیر معمولی انسانی تجربات کے بجائے عام انسانی کوائف اور صورت حالات پر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ کسی قسم کی بقراطیت کے بغیر بھی اس کی تصویریں ہمارے حواس پر وارد ہوتی ہیں۔ اس کے بے چہرہ انسانی ہیولے، انسانوں جیسے ہاتھ پاؤں رکھنے والے جانور پہلی نظر میں ایک Mock Drama کا تاثر قایم کرتے ہیں۔ اس طرح وہ اپنے ملال آمیز مدرکات، انسانی عمل کی میکانکیت، مشینوں کی فراہم کی ہوئی تن آسانی، فطری زندگی کے آداب سے روز افزوں بے خبری، غرضکہ انسان کے روحانی اور جذباتی انحطاط سے پیدا شدہ اندوہ پر غبار کی ایک دھندلی چادر پھیلا دیتا ہے۔ میرے خیال میں اپنے براہ راست اور دوٹوک تجربوں کو ایک بالواسطگی عطا کرنے کے لیے اس نے جان بوجھ کر یہ طریق کار اختیار کیا ہے۔ یہی رویّہ توازن سے عاری ہو جائے تو ابلاغ کے مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ تخلیقی اظہار میں ان مسائل کا وجود محض بے معنی نہیں ہے مگر اس سطح پر فن کار کی ذمّے داری میں بھی قدرے اضافہ ہو جاتا ہے۔ رنگوں اور خطوط کی اپنی جدلیات ہوتی ہے لیکن اس کی اساس جس تجربے پر قایم کی جائے اسے بہرصورت ایک وسیع تر تخلیقی جواز کا حامل ہونا چاہیے۔ بصورتِ دیگر یہ عمل ایک مصنوعی سرگرمی کی سطح سے اوپر نہیں اٹھتا اور صرف ایسے جغادری علما کے کام کی چیز رہ جاتا ہے جو فن پارے کو بس ایک اکیڈمک اور بے روح ذہنی جمناسٹک کا بہانہ سمجھ کر شاد کام ہو لیتے ہیں۔

مجھے اپنے جہل کا اعتراف ہے اور اپنی اس معذوری کا بھی کہ کسی فن پارے سے خالی خولی لطف اندوزی جو زندگی اور اس کے مقدرات کو سمجھنے کا ایک نیا زاویہ، انھیں جھیلنے کی ایک نئی قوت کا تجربہ بخشنے سے قاصر ہو مجھے مطمئن نہیں کرتی۔ یہاں میری مراد اس آسانی سکون کے حصول سے نہیں جو ازمنۂ وسطیٰ کے فن کاروں کے نزدیک ایک قدر، ایک اخلاقی منصب کی تکمیل کا درجہ رکھتا تھا۔ بساط بھر میں نے تخلیقی جمالیات کے حدود اور اس کے امتیازات کو سمجھنے کی کوششیں کی ہیں۔ اور ہر صبح کے اخبار سے ہمیں یہ اطلاع بھی ملتی رہتی ہے کہ صنعتی عہد کے شور شرابے میں پرانی قدروں کی لَے گم ہو چکی ہے اور وہ اخلاقیات ہمارے کام کی نہیں رہی جو فن کو ایک پُراسرار غیبی قوت اور انسان کو اشرف المخلوقات سمجھتی تھی۔ وہ قدریں جو قصّۂ پارینہ بن چکیں ہمارا عہد ابھی ان کا بدل نہیں پا سکا ہے۔ لیکن فن کار کا تو کام ہی یہ ہے کہ وہ ایک پیاس، ایک جستجو، نارسی کے ایک احساس کو ہر قیمت پر زندہ رکھے اور ہم پر یہ بھید کھولتا رہے کہ اشیا، اور مظاہر اور موجودات اور انسانی تجربوں اور کیفیتوں کا رنگ روپ صرف وہ نہیں جسے ہم اپنی روزمرہ زندگی میں چلتے پھرتے دیکھتے ہیں اور یہ سارا منظر نامہ ہماری عادت کا اس طور پر حصّہ بن جاتا ہے کہ ہمیں حیرت اور استعجاب اور انکشاف کا تجربہ بخشنے کی توانائی کھو بیٹھتا ہے۔ متوقع کو غیر متوقع اور مانوس کو نامانوس اور علم کو کشف میں تبدیل کرنے کی خدمت اچھی یا بُری سطح پر فن ہی انجام دیتا ہے۔ فن کار چاہے منطقی مغالطے سے کام لے، چاہے مبالغے سے، چاہے اشیا کے علامتی تبدّل سے، چاہے مجرّدات کی تجسیم سے، اپنے اس مقصد سے بے نیاز ہو کر فن کار نہیں رہ جاتا۔

---

[1] The Audience, Kali Puja, The Elephant, Grave Diggers, Machine, Homage, Anatomy Lesson, The Last Supper.

کہانی کے پانچ رنگ

بزالوری

نام تو ضلع کچہری ہے لیکن ہے حد غلیظ جگہ ہے . . . الفاظ ضلع کچہری کی صحیح تصویر نہیں

●

فن کاری صرف اور محض صناعی نہیں ہے۔ فن کار اگر صرف صناع بننے پر قانع ہو جائے تو زندگی اس کے لیے چیلنج نہیں رہ جاتی، اس پر اپنا کوئی قرض عاید نہیں کرتی۔ انسانی تجربات کی گرہ کشائی بہر نوع ایک جان جوکھوں کا کام ہے اور اسے سنجیدگی سے انجام دینے کی کوشش کی جائے تو فن کار کو کسی نہ کسی سطح پر اپنی ایک اخلاقیات وضع کرنی ہوتی ہے۔ آپ اسے اخلاقیات نہ کہیے ایک عناں گیر وژن کا نام دے لیجیے۔ یہ وژن فن کار کے اسالیب، اس کے ارتکاز کے دائروں، اس کے تجربات کی سطح اور نوعیت، اس کے تخیل کی جہت اور جست، اس کے ادراک اور اس کی بصیرت، ان سب کی تعیین میں سرگرم کار رہتا ہے۔ اور یہ تعیین بہر صورت ایک اخلاقی انتخاب کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اس انتخاب کے معاملے میں اُس کی شرطیں اور معاییر جتنے سخت اور دشوار طلب ہوں گے اُس کی فنی قدریں اتنی ہی استوار اور دُور رس اور دیر پا ہوں گی۔ صرف دلچسپ اور آنکھوں کو بھلی لگنے والی تصویریں بعض بچے بھی تیار کر لیتے ہیں۔ لیکن بچے فن کار کے تخیل سے مالا مال ہو کر بھی فن کار کے وژن سے محروم ہوتے ہیں۔ چنانچہ جس طرح بڑے ادب کی پہچان صرف ادبی معیاروں کی وساطت سے ممکن نہیں ہوتی اسی طرح اعلیٰ درجے کی فن کاری بھی صرف فن کے خارجی آداب سے واقفیت کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ ہر چند کہ رام چندرن کی ڈرائنگز اور تصویریں اس معیار پر بھی اس کا اعتبار قایم کرتی ہیں مگر جو بات اسے میرے لیے ایک تجربہ، ایک واردات بناتی ہے وہ صرف صناعی کی مہارت نہیں ہے۔ پکاسو نے تجرید پسندوں کی تربیت کے لیے یہ بات کہی تھی کہ گھوڑے کی تجریدی عکاسی سے پہلے اس کا ایک مشہود خاکہ تیار کرنے کی استعداد پیدا کرنی چاہیے۔ روشنائی کا ہر نقطہ لفظ نہیں ہوتا، نہ ہر لکیر کسی تخلیقی تجربے کا عنوان ہوتی ہے۔ چنانچہ صناعی کی اہمیت اپنی جگہ پر مسلّم ہے۔ لیکن فن کار کی جستجو اور عمل کی دُنیا میں ان حدود سے آگے بھی آباد ہیں۔ ان دُنیاؤں میں خلا کے جزیرے بھی ہیں اور گنجان بستیاں بھی۔ ان سب سے شناسائی کی خاطر فن کار کو اُمید اور مایوسی، شک اور یقین، سوال اور جواب، ہر طرح کے تجربوں سے گزرنا ہوتا ہے، اس شرط کے ساتھ کہ اس کی جستجو کا سفر جاری رہے اور انسان کے اچھے بُرے، سہانے اور دردناک، روشن اور ظلمت آثار تجربوں کی ہر جہت، ان سے وابستہ ہر لمحے کو وہ بامعنی سمجھنے کا حوصلہ خود میں پیدا کر سکے۔ اس ہمہ گیری کے بغیر اس کا وژن تعصب بن جاتا ہے اور اس کے رویے ایک بے لوچ نظریاتی ضابطے، ایک دستور العمل کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ اپنے سماجی تعہد کے باوجود رام چندرن کا تخلیقی وژن اس نوع کے تعصبات سے آزاد ہے اور اس کا سفر جاری ہے۔ اسی لیے جب وہ کسی انسانی صورت حال کو طنز کا نشانہ بناتا ہے تو اس کا رُخ کسی ایک مقررہ سمت، کسی مخصوص علامت، کسی طے شدہ نظریے، ایقان یا عقیدے کی سمت نہیں ہوتا۔ اس نے اپنی وابستگی کے باوجود اپنی تخلیقی آزادی کا تحفظ کیا ہے۔ چنانچہ اپنی تصویروں کے ذریعے ہم پر جن حقیقتوں کا انکشاف کرتا ہے انھیں ہم کسی نظریاتی سانچے میں مقید نہیں کر سکتے۔ وہ بیک وقت تجریدی بھی ہے، غیر تجریدی بھی، روایتی بھی ہے اور اس کے جبر سے آزاد بھی۔ اس کی تصویریں ایک الہامی ادراک (apocalyptic vision) بھی رکھتی ہیں جو بے نام ہے اور جسے صرف محسوس کیا جا سکتا ہے، جو حدود و تعینات سے عاری ہے۔ اسی کے ساتھ ساتھ ان میں وہ تحرک (kinetic movement) بھی ملتا ہے جس کے معنی تک رسائی ایک مخصوص زمانی اور مکانی ماحول کے سیاق کی پابند ہوتی ہے۔

کہانی کے پانچ رنگ

۔ جمیا نورے

سعادت حسن منٹو جیسے بزعم خود دہشت پسند مصنف کی مثال پیش نظر رکھتے ہوئے وہ نوجوان

●

جسم کے ایک اکیلے عضو کی بجائے انسان کے پورے وجود کا عمل بن گیا ہے۔ رام چندرن کو انسانی جسم کے مختلف حصوں کو ایک مکمل کردار کے طور پر برتنے کی غیر معمولی مہارت حاصل ہے۔ نشاۃ الثانیہ کے مصوروں کی طرح اس کے انسانی ہیولوں میں اوضاع کے تناسب کا حسن اور ایک گہری تنظیم کا تاثر ملتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک ذاتی ادراک کی وساطت سے جسم کے ایک مختصر سے حصے کو بھی ایک بھرپور کردار بنا دیتا ہے۔ اس سے وہ انسان کی ریزہ کاری (fragmentation) کی جانب بھی اشارہ کرتا ہے لیکن اس طرح کہ ایک مکمل ذات کی موجودگی کا احساس برقرار رہے۔ 'کالی شلوار' میں انسانی ہاتھ عمل کی ایک دوسری سطح منور کرتے ہیں۔ کردار وہاں بھی غایب ہے مگر دو ہاتھ اس کی بنیادی سرشت، اس کی چالاکی اور کرتب بازی اور آزادانہ اپنے جسم کا کاروبار کرنے والی دو طوائفوں پر اس کے اقتدار کی ترجمانی کرتے ہیں۔ 'بو' کے خاکے میں رام چندرن نے تجربے کی چند ایسی جہتیں پانے کی کوشش کی ہے جو منٹو کی کہانی میں بہت دھندلی ہیں۔ منٹو نے اس کہانی میں فطرت سے انسان کی وابستگی اور اس کی مغائرت کی جانب اشارہ صرف طبیعی سطح پر کیا تھا۔ رام چندرن نے اس مسئلے کو عہدِ حاضر کے آشوب سے جوڑ دیا ہے۔ ایک طرف کھلا ہوا آسمان ہے، فطرت کی کشادگی، بیکرانی اور آزادگی کا مظہر جس کی وسعتوں میں انسانی حواس کی چھتری پوری کی پوری کھلی ہوئی بادلوں کے ساتھ گرم پرواز ہے۔ دوسری طرف ایک آراستہ حجلے کی دم گھونٹ دینے والی فضا ہے، جہاں جبلتیں لپا اور حواس بند چھتری کی مانند سمٹے سہمے نظر آتے ہیں۔ آسمان کی وسعت و بینائی کمرے کی گھٹن کے تاثر کو، اور حدِ نظر تک پھیلی ہوئی روشنی اپنی مرضی اور انتخاب سے شعار کی ہوئی اس تاریکی کے تاثر کو جو کمرے کی دیواروں سے برس رہی ہے، ایک تضاد کی صورت اُبھارتی ہے۔ اس تضاد کو ظاہر کرنے والے دو کے استعارے عطر کی شیشیاں اور کمرے کی دیواروں سے باہر آسمان کی سمت ایستادہ ڈرین پائپ ہے جو اس گھٹن کی غلاظت اور تعفن سے نجات کے راستے کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس طرح رام چندرن نے 'بو' کے تجربے کو ایک جنسی اور جسمانی تناظر کے ساتھ ساتھ ایک پیچیدہ تہذیبی، ذہنی اور سماجی پس منظر سے ہمکنار کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔

جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے، رامچندرن کی تصویروں میں حسی تحرک سے زیادہ جسمانی تحرک پر توجہ ملتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ ان دونوں کے درمیان امتیاز کی کوئی واضح حد مقرر کرنا آسان نہیں ہے اور علم نجوم کی مدد سے بھی اس واقعے کی خبر پانا محال ہے کہ انسان کے طبیعی تجربات کی حد کہاں ختم ہوتی ہے اور اس کی سائیکی کا سفر کس موڑ پر اس سے الگ راہ اختیار کرتا ہے۔ لیکن یہ تاثر اس وجہ سے پیدا ہوتا ہے کہ رام چندرن نے بیشتر تصویروں میں انسانی تجربات کا اظہار مانوس اور مرئی استعاروں کے وسیلے سے کیا ہے۔ اسے لکیروں اور اوضاع کے تناسب کا جیسا شعور ہے وہ اسے اظہار کی ایک معینہ حد سے آگے جانے کی ترغیب پر روک لگاتا ہے۔ اپنی صناعی کے سبب وہ مشہود ہیئتوں سے جو کام لینے پر قادر ہے اس کے بعد اس بات کی ضرورت نہیں رہ جاتی کہ محض ایک ارادی ابہام پیدا کرنے کے لیے ان ہیئتوں کو منتشر کیا جائے۔ 'کالی شلوار' اور 'دھواں' کے خیالوں میں سائیکی کے تحرک کی عکاسی بھی اس نے ٹھوس تمثالوں اور استعاروں میں کی ہے۔ یہ کہانیاں اپنی نوعیت کے لحاظ سے شخصی ہیں کہ ان میں ایک انتہائی نجی واردات کا بیان ہوا ہے۔ چنانچہ قاری کی توجہ بھی ان کہانیوں میں شروع

جو اس کہانی کو پڑھیں گے، اسی طرح سے غیر شائستگی کو تقویت دیں گے۔
——— اے۔ ایم۔ سعید، مجسٹریٹ درجہ اول، لاہور

●

سے اخیر تک کرداروں کے عمل پر مرتکز رہتی ہے۔یوں اس واردات کو ایک عام یا اجتماعی حقیقت کے سیاق میں بھی دیکھا جاسکتا ہے گوکہ یہ آہنگ ان کہانیوں میں بہت نمایاں نہیں ہے اور اس کی حیثیت زیادہ سے زیادہ ایک مبہم اشارے کی ہے۔ رامچندرن نے ان خاکوں میں اظہارِ مطلب کے لیے جو استعارے وضع کیے ہیں ان کی نوعیت بھی ذاتی ہے اور یہ تجربے کی ایک نو دریافت ہیئت کی مثال ہیں۔ چہار سمت پھیلے ہوئے دھوئیں میں ایک کم سن لڑکے کا روشن روشن جاذب اور باہر کی فضا کو اپنے ہونٹوں سے چھونے، چکھنے اور پی جانے پر آمادہ چہرہ، سر کے پچھلے حصے میں لمس اور انجذاب کی لذت سے حاصل کی ہوئی ہیئتوں کا ہجوم، پھول، پنکھڑیاں، مَشرُومز، رینگتے ہوئے پیوپا سے بتدریج نمودار ہوتی ہوئی تتلی، بلوغ کے اولین ارتعاشات کی ملائمت اور نرمی کا تاثر اس ہجوم سے مغلوب نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس اس نرمی کا تاثر کینوس کے زیریں حصے پر ایک کرخت اور بختہ انسانی ہاتھ کے تضاد سے کچھ اور گہرا ہو جاتا ہے۔ رامچندرن نے اس خاکے میں حقیقت کے عمل کو ایک خواب جیسی کیفیت سے ہمکنار کر دیا ہے۔ لیکن یہ خواب جیسی کیفیت حقیقت سے ماورا یا کسی سرریلسٹک تجربے کے بجائے حقیقت کی توسیع یا حقیقت کے ایک ذاتی اور انفرادی احساس کا منظریہ ترتیب دیتی ہے۔ 'ٹھنڈا گوشت' کے خاکے میں بھی رامچندرن نے ایک منجمد استعارے کو محض انفرادی تنظیم کے ذریعہ ایک متحرک استعارہ بنا دیا ہے۔ وینس کا مجسمہ جو حسین ہے مگر حرارت سے عاری، ٹھنڈا اور بے جان، جس میں سنگینی کے باوجود نرمی ہے، دوسری طرف کانٹے سے لٹکتے ہوئے گوشت کے لوتھڑے اور قصاب خانے کے لوازم ہیں جو وینس کے مجسمے کے بالمقابل ایک تضاد کی صورت اُبھرتے ہیں۔ ٹھنڈا گوشت جو بیک وقت حسین اور ملایم بھی ہے، دہشت ناک اور سنگین بھی۔ چنانچہ مجموعی طور پر اس سے جو فضا مرتب ہوتی ہے وہ ایک نوع کے تشدد آمیز جمال اور ایک ہیبت زدہ کر دینے والی کیفیتِ ملال کی ہے۔ رامچندرن نے انسانی تجربات کی بوقلمونی اور وحدت کا سراغ اس کے تضادات میں ڈھونڈا ہے۔ منٹو کی روح کا بنیادی مطالبہ بھی اپنے قاری سے شاید یہی رہا ہے۔ چنانچہ منٹو کے پورٹریٹ میں بھی اس کے خدوخال اور خارجی آب و رنگ کو مقید کرنے کے بجائے اُس نے منٹو کے تحیر، دہشت اور اندوہ کا سراغ پانے کی جستجو کی ہے۔ اُس نے منٹو کے قرض کے ساتھ اُس قرض کی ادائیگی بھی کرنی چاہی ہے جس کا تقاضہ فن کار خود اپنی ذات سے کرتا ہے۔ فن کار اپنی روح کے اس مطالبے کی طرف سے کان بند کر لے تو وہ آنکھ اپنے آپ بند ہو جاتی ہے جو چہرے کی تخلیق کے بجائے اس کی گہرائیوں میں چھپی ہوتی ہے مگر جس کی بصارت کا دائرہ بہت دور تک پھیلا ہوتا ہے۔ اس دائرے میں منظر سمٹتے نہیں، ایک نئی زندگی، ایک نئے کشف کی خبر لاتے ہیں۔ بقول رلکے:

The tree I was looking at
Is growing in me.

ہمزاد کی تلاش

•

ANOTHER LONELY VOICE
by
Leslie Flemming

•

کہانی لکھنا، کہانیوں میں زندگی کرنا، پھر بجائے خود ایک کہانی بن جانا، عمل اور ردِ عمل کے یہ تینوں دھارے ایک مرکز پر یکجا ہو گئے ہیں۔ اور اردو افسانے کی ستر بہتر سالہ تاریخ میں اس مرکز پر منٹو کچھ اس شان سے جما بیٹھا ہے کہ بہ طور افسانہ نگار اس کا ہر تجزیہ کم و بیش ان تینوں حوالوں کا محتاج دکھائی دیتا ہے۔ سعادت حسن سے منٹو تک، احساس، رویے اور طرزِ فکر کا ایک منفرد تسلسل کسی اور سے کیا ٹوٹتا، خود منٹو بھی اس پر قادر نہ ہو سکا۔ یہی وجہ ہے کہ سعادت حسن نے جتنی گرد اڑائی، وہ سب کی سب زیبِ داستاں کے لیے کچھ افسانوں کے ساتھ، بالآخر منٹو کے حساب میں لکھی گئی۔ عسکری صاحب نے منٹو کو جینے کے ایک اسلوب سے تعبیر کیا تھا۔ اس مصرعے پر طرحیں لگانے کا سلسلہ جب سے اب تک اسی شدومد کے ساتھ جاری ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا شخص جو جیتے جی ایک پر پیچ ذہنی ماحول کی حیثیت اختیار کر لے تنقید و تجزیے کی گرفت میں ذرا مشکل ہی سے آتا ہے۔ اسی دشواری نے منٹو کے مطالعے میں اس بدعت کو راہ دی جس کے ڈانڈے اختصاصی میلانات سے جا ملتے ہیں۔ منٹو کا نفسیاتی مطالعہ، اسلوبیاتی مطالعہ، سماجیاتی اور تاریخی مطالعہ، فکری مطالعہ اور فنی مطالعہ، عنوان کوئی بھی قائم کیا گیا ہو اس کے تہہ کا شکار زندگی اور تخلیقی تجربے کے اس جاری اسلوب کی ہر جہت کو ہونا پڑا جس کے ایک سرے پر سعادت حسن سے ملاقات ہوتی ہے اور دوسرے سرے تک پہنچتے پہنچتے یہ ملاقات منٹو کی ہمہ گیر ذات میں گم ہو جاتی ہے۔ انتہائی کوشش کے باوجود اب تک منٹو کے حصے بخرے نہیں کیے جا سکے۔ چنانچہ منٹو کو آپ یا تو تسلیم کر سکتے ہیں، یا پھر رد کر سکتے ہیں۔ میانہ روی سے منٹو نے نہ تو زندگی میں علاقہ رکھا نہ اس زندگی کے تخلیقی اور جمالیاتی اظہار میں۔ اس کے ناقدین کی مجبوری بھی یہی ہے کہ منٹو کا تجزیہ کرتے وقت چار و ناچار انھیں اُن تمام شرطوں کا لحاظ رکھنا پڑتا ہے جو سعادت حسن منٹو پر عاید کیں اور منٹو نے اپنے پڑھنے والوں پر۔

یہ نہ سمجھیے کہ یہاں میں معروضیت کی مذمت کرنے بیٹھا ہوں۔ مذمت تو دور رہی، میں نے اس تنقید کو ہمیشہ رشک بلکہ احترام کی نظروں سے دیکھا ہے جو معروضیت کو اصل الاصول کی طرح سینے سے لگائے رہتی ہے۔ ایسی تنقید ان حضرات کو بھی کچھ نہ کچھ بخش

نیا نوری

دیتی ہے جو غلطی سے بھی ادب کو ادب کی صورت پڑھنے کے روادار نہیں ہوتے۔ مگر اپنی اس معذوری کا تصور وار اپنے حواس کے سوا اور کسے ٹھہراؤں کہ کوئی بھی ادبی تحریر اس وقت تک خود کو مجھ پر منکشف نہیں کرتی جب تک کہ اُس کا سیلِ اماں آگہی اور جذبے، مدرکات اور احساسات کی ثنویتوں کا قلعہ قمع نہ کر دے۔ اس صورت حال میں خالص معروضی تجزیے کا مسئلہ ٹیڑھا ہی نہیں مہمل بھی نظر آتا ہے۔

آرٹ کی بنیادی معروضیت کے سوال پر بحث کرتے ہوئے عسکری صاحب نے ایک جگہ جوائس کا یہ قول بھی دوہرایا تھا کہ "فن کار کائنات کے خالق کی طرح، اپنے فن پارے کے اندر بھی ہو اور باہر بھی، اُس کے پیچھے بھی اور اُس سے اوپر بھی، اور اپنی تخلیق سے بالکل بے پروا اور کھڑا ہوا ناخن تراشتا نظر آئے۔" اگر فن کارانہ لاتعلقی اور معروضیت کے معنی یہی کچھ ہیں جو اس قول کی روشنی میں مجھ پر کھلے ہیں تو میں اسے ہر نوع کی آلودگی سے برتر تسلیم کرتا ہوں اور اس اصول کو فن کار اور نقاد دونوں کے لیے یکساں طور پر اہم بلکہ لازمی جانتا ہوں۔ بالخصوص منٹو کے معاملے میں تو یہ رویّہ مطالعے اور تجزیے کے ایک ناگزیر عنصر کی صورت سامنے آتا ہے کہ منٹو کی کہانیاں اپنے پڑھنے والوں پر جو پہلی شرط عاید کرتی ہیں وہ یہی ہے کہ خود اپنی معروضیت اور منٹو کے تخلیقی رویے میں مضمر معروضیت کے مابین مفاہمت اور ہم آہنگی کا ایک راستہ تلاش کیا جائے۔

مگر واقعتاً ہوا کیا؟ کیا نئے اور کیا پرانے، اس میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند کی بھی کوئی ضد نہیں، سب نے سعادت حسن سے منٹو تک اُس بے مثال اور مسلسل واقعے میں بس اپنے ہمزاد کی تلاش کی۔ کامیاب ہوئے تو تالیاں بجائیں، تلاش بے کار گئی تو بارشِ سنگ، کہ بہر حال منٹو کے ساتھ سعادت حسن کا persona بھی لگا ہوا تھا۔ بالفرض یہ سایہ آنکھ سے اوجھل ہو جائے جب بھی افسانہ نگار منٹو کی نیاضی قدم قدم پر سہولتیں پیدا کرتی ہے اور اپنے معترضین کے لیے ملامت و دشنام کے ہزار بہانے مہیا کرتی ہے۔ منٹو کی تخلیقی طینت میں بصری اور حسی مساوات نے جو اخلاقی سمت اختیار کی تھی اُسی میں منٹو کے معترضین نے اُس کی اخلاق سوزی کا جوہر بھی دریافت کیا۔ دوسری طرف منٹو کے شیدائیوں میں اکثریت اُن اصحاب کی ہے، جنھیں اُس کے گناہوں میں اپنے عہد کی ہزیمتوں کا سُراغ ملتا ہے۔ گویا کہ معاملہ یہاں بھی منٹو کی اخلاقیات یا اقدار سے زیادہ ایک اقدار سے عاری معاشرے کے آشوب کا ہے جس کے شور و شر میں اخلاق کے بخیے بھی محفوظ نہ رہ سکے۔ نتیجتاً منٹو حقیقت پسند سا حقیقت پسند ٹھہرا۔

ینرلی فلیمنگ کی یہ کتاب ہاتھ آئی تو عنوان دیکھ کر سب سے پہلے یہی تاثر قایم ہوا کہ اس کی وجہ تسمیہ بس افسانے کے فن پر فرینک او کونر کی معروف کتاب The Lonely Voice ہے۔ چلیے، یہاں تک تو بات سمجھ میں آتی ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ او کونر نے کہانی کی جو تعریف مقرر کی ہے، یعنی کہ اظہار کا وہ اسلوب جو انسان کے اکیلے پن کی شدید آگہی کا پتہ دیتا ہے' اس میں بھی کوئی مضائقہ نہیں! ہر چند کہ منٹو کے کچھ کردار اگر انسانی وجود کے مہیب خلا اور لازوال سناٹے کی ترجمانی کرتے ہیں تو اس کے یہاں ایسے کرداروں کی بھی کمی نہیں جن کا باطن روشنیوں کا مخزن بھی ہے اور گھنی گنجان آبادیوں کا مسکن بھی۔ سچ تو یہ ہے کہ منٹو کے حواس کی گیلری میں اگر چار سُو صرف ایک سی صورتوں کی بھیڑ ہوتی تو بہ طور افسانہ نگار اس کا کام کب کا تمام ہو چکا ہوتا۔ اُس نے نہ صرف یہ کہ بھانت بھانت کی صورتیں جمع کیں، اُن کے باطن اور معانی کی وہ ساری سرحدیں بھی گڈمڈ کر دیں جو برسہا برس کی روایات، مفروضات، ترجیحات اور مسلمات نے متعین کی تھیں۔ اس کی خلاقی نے یقین کے بہت بُت توڑے مگر ان ضربوں کا محرک محض کچھ نئے شک یا وسوسے نہیں تھے۔ ان کی تہہ میں ایک نئے یقین کی کمک بھی سنائی دیتی ہے اور یہ بتاتی ہے کہ منٹو کا مقصد نہ تو خالی خولی شور مچانا تھا، نہ محض کرتب دکھانا۔ اس کی شعبدہ بازیوں کا خمیر ایک منظم فکر اور ایک عظیم ایقان کی سرزمین سے اُٹھا تھا۔ اس ایقان کے حوالے صرف نظریاتی اور صرف زمانی بھی نہیں

تھے۔ شاید اسی لیے منٹو اس حصار سے آسان گزر گیا جو ادب میں ترقی پسندی کے مروجہ تصور نے کھینچا تھا اور جس نے منٹو کے بیشتر معاصرین کی بصیرت پر پہرے بٹھا دیے تھے۔ اس سے مطلع نظر وجود کے خلا کی دریافت محض بھی، کم از کم آج ہمارے لیے وہ نوعیت نہیں رکھتی جس نے کولمبس کے لیے امریکہ کی دریافت کو ایک تاریخی کارنامہ بنا دیا تھا۔ منٹو کے بعض کردار جس خلا کا تجربہ کرتے ہیں اُس کی جڑیں مصنف کے نتائج کے برعکس نہ تو سائنسی اور صنعتی کلچر میں پیوست ہیں، نہ پہلی جنگِ عظیم کے بعد کی فکر میں ظہور پذیر ہونے والے احساسِ بیگانگی اور ڈی ہیومنائزیشن میں۔ یہ اندوہناک تماشہ جس نے انجام کار یکے از مرغوبات نژاد نو کی شکل اختیار کر لی منٹو نے اپنے بعد آنے والوں کے لیے چھوڑ دیا تھا۔ منٹو نے تو یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ آدم زادوں کے محشرستان میں، وہ افراد جو ظاہر بینوں کو غلاظتوں کی پوٹ نظر آتے ہیں، دراصل ان کے سینے بھی خالی ہیں اور بالواسطہ طور پر اس تاب و طلب کے آئینے کہ انھیں اُن کی اپنی انسانیت کی بازآفرینی سے دور نہ رکھا جائے۔ ان کے اور اُن کی دنیا کے مابین تعصبات کی جو دیواریں حائل ہیں، انھیں مسمار کیا جائے۔ یہ سب کچھ اسی صورت میں ممکن ہے جب ہماری اپنی انسانیت منافقتوں، ورثے میں ملی ہوئی نفرتوں اور دُنیا سازی و اخلاق بازی کے زائیدہ اندیشوں سے نجات کا راستہ تلاش کر لے۔ رہی انسان کی ازلی اور ابدی تنہائی تو اُس کے دروازے رسوائیوں کے کوچے میں بھی کھلتے ہیں۔ چنانچہ من و تو میں فاصلہ فی الواقع اتنا نہیں جتنا دکھائی دیتا ہے۔ اور جو کچھ بھی دکھائی دیتا ہے اس میں قصور منظر سے زیادہ خود دیکھنے والے کا ہے۔ اس منظر کو بدلنا ہے تو پہلے آپ کو اپنی نظر کا زاویہ تبدیل کرنا ہوگا۔ منٹو کے مطالعے میں یہ مشکل ادب کو رسمی اخلاق کا نائب جناب تصور کرنے والوں کے لیے ایک مستقل چیلنج کی حیثیت رکھتی ہے۔ اور چونکہ منٹو کی تخلیقی سرشت کی سنگینی، اس معاملے میں کسی مفاہمت پر آمادہ نہیں ہوتی، اس لیے خواہی نخواہی منٹو کے معترضین ہی کو اپنے موقف میں لچک پیدا کرنی پڑتی ہے۔ یہ جبر اُس منٹو کا بھی ہے جس نے اپنی انا کی کینچلی سے نکل کر برابر کی سطح پر بظاہر عام انسانوں سے کم تر افراد کو سمجھنے سمجھانے کے جتن کیے اور اُس افسانہ نگار کا بھی جس کا تخلیقی استدلال واقعات، اشیا، مظاہر اور موجودات کے معنی بدل دیتا ہے۔ منٹو کے بظاہر معمولی کردار اور سیدھے سادے نظر آنے والے واقعات، صرف اس لیے ایک متین اور الم آمیز طنز یہ جہت سے ہمکنار نہیں ہو جاتے کہ منٹو کا رویہ طنز یہ تھا، بلکہ اس لیے کہ منٹو نارمل انسانوں کو اُن کی اپنی خلقی بوالعجبی سے آگاہ کرتا ہے۔ بظاہر فطری آداب و افعال کی غیر فطریت سے پردہ اُٹھاتا ہے اور ایسے منظر سامنے لاتا ہے جو پہلے سے موجود تھے، مگر خود اپنے زاویۂ نظر کی غلطی کے سبب ہم پر روشن نہ تھے۔ اس غلطی کا ادراک اور اعتراف عامیوں کے لیے بھی محال ہے کہ اس کا پہلا نشانہ خود اپنی ہستی بنتی ہے، چہ جائے کہ ادب کے کسی باضابطہ اور پیشہ ور نقاد کے لیے، جو اپنے مفروضات کا عاشق بھی ہوتا ہے اور اپنی انا کا قتیل بھی۔ ایسا آدمی ہار کر بھی میدان میں ڈٹا رہتا ہے کیونکہ اپنا مرکز چھوڑ جانے کا مطلب ہے از سرِ نو اپنی شخصیت اور حواس کی تنظیم کا بیڑا اُٹھانا۔

خیر، متذکرہ مسئلہ منٹو کے نظامِ افکار کی ترکیب کے بس ایک عنصر کی مثال ہے۔ اس پر ضرورت سے زیادہ توجہ اپنی نظر کی تحدید اور منٹو کی حیثیت میں تخفیف، دونوں کے مترادف ہوگی۔ اس بحث کا جواز یوں نکلتا ہے کہ مصنف نے منٹو کے کرداروں کی بیگانگی اور تنہائی کو اُس کی فکر کے محور سے تعبیر کیا ہے اور اس چھوٹی سی کتاب میں یہ بات ایک سے زیادہ بار دوہرائی ہے۔ اپنے بعد کی نسل سے منٹو کا جو ذہنی رشتہ قایم ہوا اس کی بنیادیں بھی مصنف نے بیگانگی اور تنہائی کے اسی احساس میں تلاش کی ہیں چنانچہ کتاب کا خاتمہ بھی اسی دریافت پر ہوا ہے کہ allenation کا تجربہ منٹو اور نئے افسانہ نگاروں کے مابین ایک پل بن گیا ہے۔ البتہ ایک اور بات جو مصنف نے اپنے مطالعے کے اختتام پر کہی ہے سو فی صد درست نظر آتی ہے کہ منٹو سے نئے افسانہ نگاروں کے شغف کا ایک بہت بڑا سبب یہ تاثر بھی ہے کہ منٹو نے ہر قیمت پر اپنی تخلیقی آزادی کا دفاع کیا اور اس طرح متخالف میلانات اور نظریوں کے جبر کی فضا میں بھی فن کی حرمت باقی رکھی۔

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سو ایک

ایک اور رمز جو مصنفہ کی توجہ کا مستحق تھا منٹو کی فکر کے وہ تہذیبی انسلاکات ہیں جن کی تعبیر صرف تحلیل نفسی یا مغربی میلانات کی مدد سے ممکن نہیں۔ جنسی تجربوں کے بیان میں رسمی حجابات سے منٹو کا گریز محض جدید نفسیات کا عطیہ نہ تھا، اس کی تہہ میں مشرقی اقدارِ حیات اور طرزِ احساس کی ایک کلیدی حقیقت کا سراغ بھی ملتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ منٹو کی فحش نگاری پر لعن طعن عام ہندوستان اور پاکستان میں ہوئی اور اس کی نصف درجن کہانیوں پر مقدمات اسی برصغیر کی عدالتوں میں قایم ہوئے۔ مگر اس کا اصل سبب یہ ہے کہ مشرق نے خود اپنی روایت کے کچھ سبق جدید تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے ساتھ فراموش کر دیے تھے۔ اس واقعے کو سمجھنے کے لیے صرف اٹھارہویں اور انیسویں صدی کی اُردو شاعری کے مزاج اور رویوں کا موازنہ کافی ہوگا۔ ادب میں اخلاق پیشگی اور طہارت شیوگی کی بدعت ہمارے یہاں انیسویں صدی کے تہذیبی میلانات کے ساتھ شروع ہوئی۔ ان میلانات کے سرچشمے اوّل و آخر مغربی تھے اور ایک طرح کی عیسوی اخلاقیات کے تابع۔ گذشتہ دو ڈھائی صدیوں کے مغربی اسالیبِ فکر جو اس دائرے میں سمٹ سکے اور بادی النظر میں خود مختار و اسماں شکار دکھائی دیتے ہیں، ان کی وجہیں سائنسی عقلیت اور روشن خیالی کی اُس رَو میں ڈھونڈی جا سکتی ہیں جو روایات اور اقدار کی شکست کا علامیہ بھی تھی۔ مشرقی روح کی وسعت اور مغربی فکر کی آزادی میں بنیادی فرق یہ واقعہ ہے کہ اوّل الذکر کی اساس اقدار کے ایک ہمہ گیر تصور پر قایم تھی اور ثانی الذکر نے اقدار کی ہزیمت و پسپائی کو اپنے قیام و استحکام کا جواز جانا۔ مشرقی روح سے یہ وسعت اُس کی اقتصادی پسماندگی اور سیاسی واماندگی نے چھین لی۔ چنانچہ یہ امر محض اتفاقی نہیں کہ برصغیر میں مشرق کی اپنی قدروں کے زوال اور مغربی کلچر کی کامرانی کا قصہ ساتھ ساتھ چلا۔ "سیاہ حاشیے" کے دو ٹوکوں میں مصنفہ نے جس Black Humor کی نشاندہی کی ہے وہ دراصل اسی تہذیبی المیے کا ماتم ہے۔ منٹو کی فن کاری نے اس ماتم کا جو طور اختیار کیا اُس کے اسرار منٹو کی تخلیقی سرشت کی سنگینی کو ذہن میں رکھے بغیر نہیں سمجھے جا سکتے۔ منٹو اپنے اضطراب کو سکوت میں، آنسو کو قہقہے میں اور نفرتوں کو زہر خند میں منتقل کرنے کے ہنر سے واقف تھا۔ اگر یہ بے رحمی تھی تو صرف اپنے ساتھ۔ ہراس اور مایوسی کے ماحول میں رونے بسورنے کے بجائے منٹو نے ہمیشہ اپنے ہونٹ سختی سے بھینچ لیے تھے۔ خود ترحمی اور خود ترحمی دونوں رویے بنیادی طور پر سوقیانہ ہیں۔ منٹو کی طبیعت کا سارا گداز اُس کے بظاہر سفاک اور سرد مہر ضبط اور غم آلود مسکراہٹوں میں چھپا ہوا ہے۔ وہ جانتا تھا کہ درد صرف گریہ و بکا میں شرکت کے ذریعہ نہیں بانٹے جاتے۔ یوں بھی اس کے المیاتی احساس کی شائستگی اور اس کی متین افسردگی اپنے اظہار سے زیادہ اپنے اخفا میں رونما ہوئی ہے۔

مصنفہ کے ذہن میں غالباً ہر نئے میلان اور طرزِ نظر کی تان مغرب پر ٹوٹتی ہے چنانچہ اس نے ایک سانس میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین سے لے کر سریندر پرکاش، بلراج مین را اور انور سجاد، حد تو یہ ہے کہ جیلانی بانو اور رام لعل تک سب کو یورپین اور امریکی قصہ نویسوں کا خوشہ چیں ٹھہرایا ہے! اسی کے ساتھ ساتھ ان کے اپنے اسالیب کو خود اپنے کلچر کے لیے انوکھا بھی بتایا ہے (ص-۹۴) ـــــــ فسادات پر منٹو کی کہانیاں اُسے خوش تحریر، بالغ اور قابلِ مطالعہ نظر آتی ہیں مگر ان میں منٹو کا فنی برتاؤ مصنفہ کے نزدیک بیدی، عصمت اور انتظار حسین کے مقابلے میں کم تر درجے کا بھی ہے اور نسبتاً کم حقیقت پسندانہ بھی (ص-۸۶)۔ اس میں پہلی مثال ذہنی شتر گربے کی ہے اور اس لحاظ سے لائق معافی کہ ایک مغربی اسکالر کے لیے قرۃ العین حیدر سے رام لعل تک، بہر حال سبھی اُردو افسانہ نگار ہیں ـــــــ یہاں ایک لطیفے کا بیان بے محل نہ ہوگا: ایک بار علی گڑھ یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی میں ایک مغربی اسکالر تشریف لائے۔ صدر شعبہ نے جذبی صاحب کا تعارف مہمان سے یہ کہتے ہوئے کرایا کہ "He is a prominent urdu poet." اس پر ایک صاحبزادے سے نہ رہا گیا اور مہمان کی طرف مصافحے کا ہاتھ بڑھاتے ہوئے بولے: "I am also a poet." مہمان نے ایک سی توجہ کے ساتھ

دونوں پر نظر ڈالی اور فرمایا : "So both of you are poets." اس نوع کی شستر گربگی کے شکار ہم اہلِ مشرق مغربیوں کے معاملے میں اور مغرب والے مشرقیوں کے سلسلے میں اکثر ہوتے رہتے ہیں۔ مگر فسادات پر منٹو کی کہانیوں کے تئیں مصنف نے جو رائے پیش کی ہے، اُس سے اور تو اور خود بیدی، عصمت اور انتظار حسین بھی اپنی تعریف کے باوجود مطمئن نہ ہوں گے ——— منٹو سے ترقی پسندوں کے گلے شکوے اصلاً منٹو کی اس گستاخانہ حقیقت پسندی ہی کے سبب تھے جو real کا رشتہ ideal سے جوڑے بغیر بھی خود کو اپنے وقت اور مکاں کے حدود سے اٹھانے اور آزاد کرانے کا گر جانتی تھی۔ پھر بیدی، عصمت، انتظار حسین اور منٹو میں موضوع یا مواد کی ایک عمومی مماثلت کے باوصف رویے، اسلوب اور ردِ عمل کا فرق اس درجہ واضح ہے کہ تقسیم یا فسادات سے متعلق ان کی کہانیوں کو ایک میزان پر تولنے کی کوئی معقول اور نتیجہ خیز وجہ سمجھ میں نہیں آتی۔ ان میں ہر ایک کی اپنی الگ الگ دُنیائیں ہیں اور سفر کے سامان اور سمتیں بھی مختلف۔

منٹو کی صرف ایک کہانی "بو" کے تجزیے میں مصنف نے کہانی کے بنیادی تجربے کی جڑیں قدیم ہندوستانی فکریات کی زمین میں تلاش کرنے کی جدوجہد کی ہے اور اس تجربے کو ایک نئی جہت دی ہے۔ یلدرم کے افسانوں پر گفتگو کرتے ہوئے شمس الرحمن فاروقی نے کیا عمدہ بات کہی تھی کہ کسی بھی قصے میں ایک نئی جہت کی دریافت اُس قصے میں مخفی ایک نئے امکان کی خبر لاتی ہے ——— مصنف نے "بو" میں جنسی لذت اندوزی کا جو استعارہ تلاش کیا ہے اور اس کی تعبیر کے لیے جو حوالے ڈھونڈ نکالے ہیں اس سے بے شک ایک نیا تناظر سامنے آیا ہے۔ مصنف کا خیال ہے کہ اس کہانی میں رندھیر اور گھاٹن عورت کے جیتے جاگتے کردار ہمارا دھیان کلاسیکی ہندو ادبیات کے دو مانوس استعاروں تک لے جاتے ہیں۔ ان کے مطابق عورت زمین کا استعارہ ہے، مرد بادل کا، بارش باہمی جنسی تعلق کا، اور عورت کے بدن کی بُو مٹی کی اُس مہک کی یاد دلاتی ہے جو موسم کی پہلی بارش کے ساتھ زمین سے اٹھتی ہے، گھاٹن عورت کی سیاہ صحت مند جلد اور اس کے وجود سے وابستہ تمام مثالیں مصنف کے نزدیک دھرتی کے گرد گھومتی ہیں یا دھرتی کے جلووں سے علاقہ رکھتی ہیں۔

پُرش اور پرکرتی کے اس قصے کا تجزیہ عصمت چغتائی اور ممتاز شیریں نے بالترتیب طبقاتی امتیازات اور فطری نیز مصنوعی کی آپسی اور اندرونی پیکار کے حوالے سے کیا تھا۔ مصنف نے اپنی دیومالائی تعبیر ان دونوں تجزیوں کی ضد کے طور پر پیش کی ہے اور بلاشبہ دُور کی کوڑی ڈھونڈ نکالی ہے۔ مگر اس میں قباحت یہ ہے کہ ایک تو اپنی بحث کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے خود مصنف نے غالباً نادانستہ طور پر بہت معمولی ردوبدل کے ساتھ اس معاملے میں ممتاز شیریں کے موقف کو قبول کر لیا ہے اور اس طرح خود ان کا [illegible] تبدیل ہو گیا ہے، دوسرے یہ کہ "بو" کیا، منٹو کی کسی بھی کہانی کو ہم خود منٹو کے مجموعی ذہنی عمل سے یکسر الگ کر کے اگر دیکھیں تو نئے نتائج تک رسائی کے باوجود منٹو کی روح سے دور رہیں گے۔ منٹو کا تو کارنامہ ہی یہ ہے کہ اس نے آدمی کو اس کی اسفل ترین سطح پر بھی حذف و اضافے کی کسی کوشش کے بغیر انسان کی صورت دیکھا اور اُس صورتِ حال کی پیش کش کے لیے جو منٹو کا خلیقی تجربہ بنی، اس نے شاید کبھی بھی مبالغے کی امداد طلب نہیں کی۔ واقعات جیسے کہ ہیں، یہ نہیں کہ جس طرح اوپر سے دکھائی دیتے ہیں، اُن کا ہنرمندانہ بیان حقیقت میں بھی دیومالا کی شان پیدا کر سکتا ہے۔ چنانچہ منٹو نے دیومالائی تربیت و تعبیر کی گردوں سطح دریافت بھی کی تو سچے جاگتے، کھرے اور سچے واقعات کی بساط پر۔ زندگی اس کے نزدیک بجائے خود اتنی محیر العقول شے اور اسرار سے بھری ہوئی سچائی تھی کہ اس نے سچائی کی کسی غیر ارضی، غیر فطری اور غیر انسانی یا مصنوعی کائنات پر کمندیں ڈالنے کی کوئی کوشش نہیں کی۔ "پھندنے" یا اس قبیل کی اکا دکا کہانیوں میں واقعات اپنے مانوس اور متوقع عمل کی ابتری یا اشیا اور مظاہر اپنی بیرونی سطح کے انتشار کی وجہ سے حقیقت کا جو خاکہ بناتے ہیں وہ بظاہر غیر منطقی ہوتے ہوئے بھی حقیقی ہے۔ یہاں حقیقت اور ماورائے حقیقت ایک ہو گئے ہیں۔ اسی لیے ان کا استدلال بھی محض ذہن کا تابع نہیں ہے اور

اپنی ترسیل حواس و عناصر کی دوسری قوتوں کے واسطے سے کرتا ہے۔ پھر "بو" تو ان کہانیوں میں ہے جن کے استعارے اپنے براہ راست اشاروں اور ترغیبات کے سبب کسی دور از کار استعاراتی عمل کا پتہ نہیں دیتے۔ ان کا حسن ان کی پیچیدگی کے بجائے سادہ کاری میں ہے اور ان کی توانائی ابہام کی جگہ ایجاز آمیز صراحتوں سے جنم لیتی ہے۔ مکمل جنسی تجربہ اپنے اندر الوہیت کا جو بھی عنصر رکھتا ہو، منٹو نے اس کی ارضیت کا بھرم قایم رکھا اور انسان کے ہر عمل کو انسان ہی کی شرطوں پر قبول کیا۔ اس نے تو دیوتاؤں کے بھی مٹی کے پاؤں دکھا دیے، شاید اسی لیے کہ حقیقت کی یہ سطح منٹو کے نزدیک وجود کی سب سے سچی اور کھری سطح تھی۔ اس کے کچھ کردار اگر فرشتہ صفت دکھائی دیتے ہیں تو اسی وجہ سے کہ ظواہر کے اینڈے بینڈے پن کے باوجود ان کی انسانیت برقرار رہتی ہے اور خارج کے کھردرے پن میں بھی ان کے طبائع کی نرم آثاری ایک زیریں ارتعاش کی صورت موجود رہتی ہے۔ منٹو نے سچائیوں کے چہرے سے نقاب اٹھائے ہیں اور فن کارانہ چابک دستی کے نام پر نقاب ڈالنے سے اجتناب کیا ہے۔ منٹو کے کرداروں کو سمجھنے میں مصنفہ نے غلطی یہ کی ہے کہ ان کی ہیئت اور راہیت کے رمز کو ایک وحدت کے تناظر میں دیکھنے کے بجائے کرداروں کے عمل کو ٹکڑے ٹکڑے کر دیکھا ہے۔ "ٹھنڈا گوشت" کے سلسلے میں مصنفہ کا یہ فیصلہ کہ اس کہانی میں منٹو کا بنیادی مقصد فسادات کے ایک مدلل اور شدت کے ساتھ محسوس کیے گئے ذہن کی عکاسی کے بجائے محض پڑھنے والوں کو چونکانا اور انسان میں بدی کی قوت کا انکشاف کرنا تھا، مصنفہ کی اسی بھیانک غلط نظری کے سبب سر سے اٹھا ہے اور منٹو اس قصے سے جو نتیجہ برآمد کرنا چاہتا تھا مصنفہ کا فیصلہ اس کے بالکل برعکس نتیجے تک لے جاتا ہے۔ مصنفہ کی اس رائے سے کہ یہ کہانی فسادات کے تئیں ایک انتہائی انفرادی اور غیر حقیقت پسندانہ زاویۂ نظر کی ترجمان بن کر رہ گئی (ساتھ ہی ساتھ مصنفہ کو یہ اعتراف بھی ہے کہ "ٹھنڈا گوشت" منٹو کی سب سے زیادہ بالغ کہانیوں میں شامل ہے: ص - ۰۹)، کہانی کے حسن و قبح کے بجائے خود مصنفہ کی فہم و فراست کے سلسلے میں ایک بڑا شک جنم لیتا ہے۔ پھر یہ بات بھی حلق سے نہیں اترتی کہ مصنفہ نے کن بنیادوں پر، دوسرے مصنفین کی کہانیوں کو اس باب میں برتر ٹھہرایا ہے۔ کیا صرف اس لیے کہ منٹو کی کہانیاں کسی طرح کی جذباتی رشوت کے بغیر پڑھنے والے کے ذہن اور احساسات سے جواب طلبی کرتی ہیں؟ منٹو کی حقیقت پسندی کا امتیاز ہی یہ ہے کہ اس دور کی عام حقیقت پسندی اور مغرب میں قبول عام حاصل کرنے والے حقیقت نگاری کے مختلف دبستانوں کے برعکس یہ کسی ڈھکے چھپے مقصد کی جستجو کا کوئی ایسا مشورہ نہیں دیتی جسے ہم کسی معین ڈگر میں سمیٹ سکیں۔ منٹو کی فکری غایت کہانی کی اندرونی بنت (Texture) سے خود بخود نمایاں ہوتی ہے اور اوپر سے کسی مطمح نظر یا مقصد کا بوجھ نہیں ڈالتی۔ اسی طرح "کالی شلوار" اور "ہتک" کو مصنفہ نے کرداروں کے بجائے ہندستانی معاشرے میں عورت کی بدحالی کے قصوں سے تعبیر کیا ہے (ص - ۴۰۵)۔ گویا کہ منٹو یہاں افسانہ نگار کے بجائے سیدھا سادا پرجوش مصلح بن بیٹھا ہے۔ خاص طور سے "ہتک" میں منٹو کے ارتکاز کا نقطہ اتنا واضح اور روشن ہے کہ غلط نگاہی کی کوئی گنجائش باقی نہیں رہ جاتی۔ مگر مصنفہ کی دشواری یہ ہے کہ اس نے ایک تو پہلے سے کچھ مفروضے بنا لیے ہیں اور ان کہانیوں میں کسی غیر متوقع موڑ کی شمولیت پر آمادہ نہیں، دوسرے یہ کہ اس نے منٹو کی مقصدیت اور عام مقصدیت میں تفریق کی زحمت نہیں اٹھائی ہے۔ "ٹھنڈا گوشت"، "کھول دو"، "خدا کی قسم" اور "سوگینڈل پاور کا بلب" —— یہ تمام کہانیاں مصنفہ کے خیال میں اسی لیے برباد ہوئی ہیں کہ ان کے اختتامیے غیر متوقع ہیں اور قاری کا دھیان "کرداروں کے ارتقا اور موضوع سے ہٹا دیتے ہیں"۔ اسی خرابی کے نتیجے میں "فسادات کے تئیں انسانی ردعمل کی مدلل عکاسی" بھی ممکن نہیں ہو سکی ہے۔ نہ ہی انھیں پڑھ کر طبیعت کو وہ اطمینان اور آسودگی میسر آتی ہے جس کی مثالیں بمبئی کی کمرشیل فلمیں فراہم کرتی ہیں۔ منٹو نے اپنے کرداروں کو Type بننے سے جس طرح بچایا ہے اور انھیں جس انوکھی

بصیرت کے ساتھ ایک گہری معنوی وسعت دی ہے اسے سمجھے بغیر اسی نوع کے نتائج تک رسائی ہو سکتی تھی ______ تفصیل میں طوالت ہے چنانچہ بس آتا اور بتاتا چلوں کہ "ٹھنڈا گوشت" کی طرح "کھول دو" جیسی اعصاب شکن کہانی کے بارے میں بھی مصنفہ کی رائے یہی ہے کہ یہ کہانی تقسیم کے تجربے کا کوئی "آفاقی، حقیقت پسندانہ اور شدت سے محسوس شدہ وژن" نہیں پیش کر سکی ہے اور اس کا مقصد بھی بس قاری کو چونکانا ہے۔ گویا کہ منٹو صاحب اتنے دکھ دے کر بھی وہی مداری کے مداری رہے۔

اصل میں مصنفہ کے ساتھ دشواری یہ ہے کہ اس نے تقسیم اور فسادات سے متعلق کہانیوں کو ان کے معروضی اور مادی حوالوں سے الگ کر کے رمزیوں (Allegories) اور تمثیلوں کی صورت سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ "ٹوبہ ٹیک سنگھ" اس کے نزدیک بہ طور ایک پاگل خانے کے پوری دنیا کا استعارہ ہے (ص - ۸۳) - اگر واقعی ایسا ہوتا تو خوب ہوتا۔ مگر محل نظر مسئلہ یہ ہے کہ مصنفہ نے زمان اور مکاں کے ناگزیر رابطوں کو منہا کر کے اس نوع کی کہانیوں کا مفہوم متعین کرنا چاہا ہے اور بڑے چکر کاٹے ہیں۔ ستم بالائے ستم یہ کہ "ٹوبہ ٹیک سنگھ"، "ٹو"، "پھندنے" اور "سڑک کے کنارے" سب کی سب یکساں طور پر اس کے نزدیک Allegorical stories ہیں: تیری سرکار میں پہنچے تو سبھی ایک ہوئے۔ نہ صرف یہ کہ انھیں ایک دوسرے سے مختلف فکری اور حسیاتی سطحوں پر برتا گیا ہے، ان کی جمالیاتی قدریں بھی مختلف ہیں۔ خود مصنفہ نے منٹو کے فنی ارتقا کا جو خاکہ ترتیب دیا ہے اس میں کسی بھی طرح اس منطق کی سمائی نہیں ہوتی۔ منٹو کے آخری دور کا ذکر "پھندنے" کے حوالے سے مصنفہ نے اس موقف کے ساتھ کیا ہے کہ منٹو کا یہ دور حقیقت پسندی سے غیر حقیقت پسندی کی طرف ایک واضح سفر کا دور ہے۔ چلیے یہاں تک تو خیر غنیمت تھا، اگرچہ اسی موقع پر حقیقت پسندی کے نو دریافت زاویوں (نئی حقیقت پسندی یا داخلی حقیقت پسندی) پر بھی نظر کر لی گئی ہوتی تو بہتر ہوتا، لیکن مصنفہ نے اسی داؤں میں پریم چند کو بھی سمیٹ لیا ہے۔ "کفن" کی سفاک حقیقت نگاری کہ پریم چند کے فنی ادراک کا ایک نیا منطقہ ہے اور پریم چند کے سفر کا شاید سب سے زیادہ سنگین موڑ، مصنفہ کی نگاہ سے اوجھل رہ گیا ہے اور مصنفہ نے ہم تک یہ اطلاع پہنچائی ہے کہ زندگی کے آخری برسوں میں پریم چند کی طرح منٹو کا تخلیقی شعور بھی ایک تبدیلی سے دوچار ہوا تھا۔ یہ تبدیلی عبارت ہے حقیقت پسندی کے مزید ترک اور "دوسرے معاصر غیر حقیقت پسندانہ رویوں" کے انتخاب سے (ص - ۱۰۱)۔ "کفن" جیسی کہانی کی موجودگی میں پریم چند کی بابت مصنفہ کی یہ رائے پریم چند کے ذہنی ارتقا کی پوری روداد سے یا تو بے خبری کا نتیجہ ہے یا پھر آئیڈیلزم اور حقیقت پسندی کے انتہائی معمولی فرق کو بھی نہ سمجھ سکنے کا ثمر۔

ان باتوں سے یہ ہرگز نہ سمجھیے کہ اپنے موضوع کی طرف مصنفہ کا رویہ غیر ہمدردانہ ہے۔ جی نہیں! اس نیک بی بی نے بقول خود منٹو کے بارے میں انتہا پسندانہ رویوں اور متضاد فیصلوں کے بیچ ایک معقول اور متوازن نتیجے تک پہنچنے کی جستجو کی ہے اور منٹو کا مطالعہ جس گہری، ذہنی اور جذباتی وابستگی کے ساتھ کیا ہے بظاہر اس سے یہی تاثر قایم ہوتا ہے کہ منٹو کی اہمیت کے اعتراف میں وہ اگر مبالغہ آمیز حد تک پر جوش نہیں تو بخیل بھی نہیں ہے۔ کتاب کے شروع میں اس نے منٹو کی زندگی کا افسانہ بہت ضبط اور سلیقے کے ساتھ ترتیب دیا ہے۔ جذباتیت کے کسی اظہار کے بغیر منٹو کی شخصیت کا کچا چٹھا بیان کرنے کی کوشش کی ہے اور لب و لہجے میں نہ تو شدت کا احساس ہوتا ہے نہ سرد مہری کا۔ مجموعی تاثر یہی پیدا ہوتا ہے کہ معروضیت کے باوجود اپنے موضوع سے اس کا تعلق خاطر وہی ہے جو کسی بھلے مانس کا ہونا چاہیے یعنی کہ خاصا نرم اور توجہ آمیز۔ مگر منٹو شناسی کے لیے نہ تو منٹو سے ہمدردی کے جذبات کارآمد ہو سکتے ہیں نہ ہی وہ اصول و معیار

جن کی لاٹھی سے ایک پورے ریوڑ کو ہانکا جا سکتا ہے۔ منٹو کے معاملے میں سب سے پہلے یہ طے کرنا ہوگا کہ ہماری توجہ کے کون سے مراکز ہیں۔ منٹو کی حقیقت کا راستہ دکھا سکتے ہیں اور کہاں وہ موڑ آتے ہیں جہاں بھٹک جانے کا اندیشہ لاحق ہو سکتا ہے۔ مشروط اور متعین زاویوں کے ساتھ منٹو کو سمجھنے کی کوشش ایسی ہی ہے جیسے رنگین شیشوں کی عینک سے کسی منظر کے حقیقی رنگ کا سراغ لگایا جائے۔ مصنف کے مآخذ کا میدان وسیع بھی ہے اور تحقیقی و علمی مطالعے کے مزاج سے ہم آہنگ بھی۔ لیکن یہاں بھی فرق و امتیاز کی جس صلاحیت سے کام لیا جانا چاہیے تھا بوجوہ مصنف کے لیے ممکن نہیں ہو سکا ہے۔ اس ضمن میں مصنف نے اگر تھوڑی سی چھان بین کر لی ہوتی اور اسے مناسب مشورے میسر آتے تو منٹو کو سمجھنے کے لیے اسے ڈاکٹر عبادت بریلوی اور ڈاکٹر ابواللیث صدیقی یا پروفیسر وقار عظیم کا دستِ نگر نہ ہونا پڑتا۔ ان بزرگوں کی خدمات برحق تاہم اس حقیقت سے انکار کا جواز ہمیں ان کی تحریروں میں نہیں ملتا کہ مکتبی قسم کی تنقید منٹو کی تفہیم و تجزیے کا بارِ بس دو چار قدم تک ہی اٹھا سکتا ہے۔

مصنف میں فرق و امتیاز کی صلاحیت کے فقدان کا کچھ اندازہ اس بات سے بھی ہوتا ہے کہ اس نے کتاب میں جا بجا سب دھان ستائیس سیر کے اصول پر عمل پیرا ہونے کے ثبوت فراہم کیے ہیں۔ اس سلسلے کی ایک آدھ مثال تو آپ پہلے ہی دیکھ چکے ہیں۔ از منٹو تا قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد، سریندر پرکاش، بلراج مین را، یہاں تک کہ جیلانی بانو اور رام لعل بھی اسے تمام و کمال مغربی اسالیبِ فکر و اظہار کے نمائندے نظر آتے ہیں۔ "بو"، "ٹوبہ ٹیک سنگھ" اور "پھندنے" یا انقلاب پسند، یہ سب کی سب اس کے خیال میں تمثیلی، استعاراتی بلکہ غیر حقیقت پسندانہ کہانیاں ہیں۔ اسی طرح پریم چند، علی عباس حسینی اور سہیل عظیم آبادی تقریباً ایک ہی قبیل کے "حقیقت پسند مصلح" ہیں (اصلاح پسندی کا میلان کن سطحوں پر حقیقت کی بنیاد میں خلل ڈالتا ہے، اس سوال سے مصنف نے کوئی سروکار نہ رکھا)۔ پتہ نہیں کس بھول چوک میں یہاں اعظم کریوی، سدرشن اور دیوندر ستیارتھی کے نام مصنف کی نگاہ سے اوجھل رہ گئے (اس کی تلافی مصنف نے آخری صفحات میں کر دی ہے)۔ نذیر احمد کے ناول اور مرزا رسوا کی "امراؤ جان ادا" دونوں کے ڈانڈے مصنف نے ایک ساتھ انیسویں صدی کی مذہبی، قومی اور تہذیبی اصلاح کے مقاصد سے ملا دیے ہیں۔ منٹو کے معاصرین میں ممتاز مفتی اور غلام عباس کے ہیں مکمل بے نیازی یا عسکری کے افسانوں کا سرے سے نوٹس لینا بھی یوں محلِ نظر ہے کہ مصنف نے ناموں کے معاملے میں خاصی فیاضی برتی ہے۔ اس فراخدلی کی ایک نادر مثال ممتاز شیریں اور عبادت بریلوی کو ایک صف میں دکھنا اور احتشام صاحب اور سرور صاحب دونوں کو ایک جیسا "حقیقی ترقی پسند نقاد" کر دکھانا ہے۔

کسی نے مزاحاً یہ بات کہی تھی کہ اردو ادب کا ہر محقق، موضوع خواہ بیسویں صدی میں پہلی جنگِ عظیم کے بعد کا ہو، اپنی تحقیق کی شروعات ۱۸۵۷ء کے غدر سے کرتا ہے۔ یہ روایت مصنف نے بھی برقرار رکھی ہے۔ بلکہ اس سے بھی آگے بڑھ کر اس نے منٹو کے پس منظر کا آغاز میر تقی میر اور ولی محمد نظیر اکبرآبادی سے کیا ہے اور اس باب کو منٹو کے ادبی سیاق کا نام دیا ہے۔ اگر اس کا مقصد محض انگریزی دانوں کو اردو کی ادبی روایت کے مزاج اور اس کے ارتقائی مدارج سے روشناس کرانا تھا تو ہمیں مصنف کا شکر گزار ہونا چاہیے کہ اس نے اپنی بات ولی دکنی سے شروع نہیں کی۔ خیر یہ مانے لیتے ہیں کہ ان اشاروں کی نوعیت ضمنی ہے اور کتاب بہر حال بزبان انگریزی ایک امریکی یونیورسٹی کے اسکالر نے لکھی ہے۔ مگر اس کا کیا جواز ہے کہ امریکی اسکالرز جو ادب کا مطالعہ بھی اکثر علوم کی سطح پر کرنے کے عادی ہوتے ہیں اور اعداد و شمار یا اطلاعات کی فہرست سازی کے بغیر نتائج کی دریافت نہیں کرتے بعض بیِّن واقعات و حقائق کے معاملے میں بھی اس طرح کے سہو کا شکار ہو جائیں جس کی مثال مصنف نے نذیر احمد کے تذکرے میں فراہم کی ہے۔ "مرأۃ العروس" اس کے خیال میں ناول نہیں بلکہ پند آمیز کہانیوں کا مجموعہ ہے (ص-۹۳)۔ آخر کیوں؟ اگر یہ قصہ ناول کے شرائط پورے نہیں کرتا تو اس کی وضاحت ہونی چاہیے تھی۔ یہ ایک مکمل قصہ ہے یا کئی قصوں کا قصہ؟ اس کی فنی تنظیم اگر ناقص ہے،

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سو چھ

تو یہ حقیقت کس دلیل کے ذریعہ ثابت کی جا سکتی ہے کہ "مرأۃ العروس" ناول نہیں ہے۔ اس اسرار سے کچھ تو پردہ اُٹھنا چاہیے تھا۔ مصنفہ نے ناول کا بیان مولوی کریم الدین کے "خط تقدیر" سے شروع کیا ہے اور پھر نذیر احمد، سرشار، شرر سے ہوتے ہوئے پریم چند اور قرۃ العین حیدر پر نگاہ ڈالی ہے۔ پریم چند اور قرۃ العین حیدر کے درمیان جو فاصلہ ہے اور اس عرصے میں ناول کے جو نمونے سامنے آئے، ان سے بس یہ کہتے ہوئے صرف نظر کر لینا کہ "گئودان" اور "آگ کا دریا" کی مثال شاہ کار نہیں ہیں، دریا کو کوزے میں بند کرنا ہے۔ طوالت کی تلخیص اس طرح بھی کی جا سکتی ہے۔ مگر تدریجی ارتقا کی حصار بندی کا حق یوں تو ادا ہونے سے رہا۔ اسی طرح اردو افسانے کی روایت کے محاکمے میں پریم چند سے پہلے ایک پورے دَور کی طرف سے آنکھیں پھیر لینا بھی غلط تھا۔ یلدرم اور ان کے معاصرین نے جو افسانے لکھے ان کی جمالیاتی قدر و قیمت کے سلسلے میں دو رائیں ہو سکتی ہیں، مگر ان کے شعور کی تربیت میں بھی کسی نہ کسی حد تک مغرب کے اثرات دخیل رہے ہیں اور اس سے بعد کی افسانہ نگاری کے لیے کچھ زمین ہموار ہوئی ہے۔ مصنفہ نے ایسے سوالات پر توجہ کو تضیع اوقات جانا۔ ٹھیک ہے۔ کسی بھی کتاب میں سب کچھ سمیٹ لینا سہل نہیں ہوتا لیکن اس طرح مصنفہ کے طریق کار میں انتخاب سے زیادہ جا بجا ایک طرح کی تخلیقی جست کا انداز پیدا ہو گیا ہے اور کئی سوال بے جواب رہ گئے ہیں۔ پھر سب سے بڑا سوال تو یہ سر اُٹھاتا ہے کہ منٹو کی تعیین قدر میں اس قسم کے بکھرے ہوئے اشاروں سے کیا مدد مل سکتی ہے؟ اردو فکشن کی روایت میں منٹو کی کیا حیثیت بنتی ہے؟ اس روایت سے منٹو کے رشتے کیا ہیں؟ انقطاع اور انحراف کی صورتیں کیونکر پیدا ہوئی ہیں اور اس سیاق میں ان کا کیا جواز سامنے آتا ہے؟ منٹو کی تخلیقی طینت پر اس روایت نے کیا اثر ڈالا ہے اور کس طرح کے ردِ عمل کی محرک ہوئی ہے؟

مصنفہ کے طریق کار کی ایک اور جہت جو اپنی بوالعجبی کے سبب توجہ کا مطالبہ کرتی ہے، منٹو کے افسانوں کی درجہ بندی ہے۔ ادوار کا قیام درست اور بجا کہ اس واسطے سے منٹو کے طبعی اور تخلیقی تجربات کے روابط کی ایک ارتقائی اور تدریجی تصویر سامنے آتی ہے۔ منٹو کے حواس اور اسالیبِ فکر پر جو بستیاں اثر انداز ہوئیں ان میں امرتسر، دلّی، بمبئی اور لاہور کی زندگی کے کچھ واقعات و حالات کا قصہ بھی مصنفہ نے ترتیب دیا ہے۔ بہت مربوط، منظم اور معروضی طریقے سے۔ اس سے منٹو اور اس کے شب و روز سے وابستہ منظر نامے کا ایک متحرک اور تغیر پذیر خاکہ بھی ابھرتا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی اشارہ کیا جا چکا ہے، منٹو کی پیدائش سے موت تک کی تفصیل مصنفہ نے کم سے کم لفظوں میں بہت خوبی کے ساتھ بیان کی ہے۔ یہ بیان ایک دل چسپ اثر انگیز سوانح عمری کا حسن رکھتا ہے اور اس کے توسط سے ہماری ملاقات ایک جیتے جاگتے کردار سے ہوتی ہے۔ اس کردار کو مصنفہ نے جس نظر سے دیکھا ہے اُسے ہم ایک طرح کی جذبہ آمیز لاتعلقی کا نام دے سکتے ہیں۔ یعنی بے تعلقی میں بھی ایک گہرے انسانی تعلق کا رنگ نمایاں ہے اور کسی براہ راست شخصی شغف کا اظہار کیے بغیر مصنفہ اس کردار سے ایک داخلی وابستگی کا پتہ دیتی ہے۔ اسے ہم انسانی سروکار اور دردمندی کے ایک قیمتی عنصر سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ منٹو کے معترضین کی تحریروں میں یہ عنصر یکسر سے غائب ہے۔ مداحوں کے یہاں اس نے منٹو کی شخصیت کے گرد ایک الوہی دیوانگی کا ہالہ کھینچ دیا ہے جس کے سحر میں حقیقتیں خواب آثار دکھائی دیتی ہیں۔ مصنفہ نے منٹو کی شخصیت کا احاطہ اس کی تمام جہتوں اور سطحوں اور ارتعاشات کے ساتھ کیا ہے اور منٹو کے دوستوں نیز متعلقین خاص طور پر ابو سعید قریشی، حامد جلال، نصیر انور اور صفیہ منٹو کے بیانات اور تحریروں سے جو فائدہ اٹھایا ہے، اُس سے خود مصنفہ کی بصیرت اور کارکردگی پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ یہاں منٹو کی شخصیت نہ تو منہدم ہوئی ہے نہ منقسم۔ اُس کی ذات نہ تو محض افسانہ بن سکی ہے نہ ایک بے روح و بے رنگ واقعے کا محور۔ منٹو کی بے خودی و ہشیاری کے زاویے باہم مربوط نظر آتے ہیں۔ مصنفہ کی اپنی ترجیحات، تعصبات یا تحفظات کی کوئی لہر اس تصویر پر غالب نہیں آسکی ہے۔ اس تصویر کے ذریعے ہمارا تعارف پورے منٹو سے ہوا ہے جس کی پستیاں اور بلندیاں اپنی انسانی اساس کے سبب ہمیں یکساں طور پر فطری اور قرینِ قیاس محسوس ہوتی ہیں۔

مگر منٹو کی زندگی کے مختلف ادوار کی نشان دہی کے ساتھ ساتھ مصنفہ نے منٹو کی کہانیوں کے اقسام کا تعین جس شکل میں کیا ہے اور ان کی درجہ بندی کی جو دلیل قائم کی ہے وہ مضحک بھی ہے اور مہمل بھی۔ "سیاسی کہانی" اور "رومانی کہانی" کی اصطلاح تو سمجھ میں آتی ہے لیکن یہ "ہمدردانہ کہانی" کس چڑیا کا نام ہے (ص - ۳۸) ؟ "نعرہ"، "کالی شلوار"، "ہتک"، "لائسنس" "شاردا"، "خالی بوتلیں، خالی ڈبے" وغیرہ مصنفہ کے نزدیک "ہمدردانہ کہانیاں" ہیں۔ گویا کہ سیاسی اور رومانی کہانیوں میں "ہمدردی" کا عنصر نایاب ہے، یا یہ کہ باقی کہانیاں "غیر ہمدردانہ" ہیں۔ اگر جذبات کے حوالے سے کہانیوں کی قسمیں مقرر کی جائیں تو پھر "ہمدردانہ" ہی پر اکتفا کیوں ؟ مخلصانہ، غیر مخلصانہ، مایوسانہ، غیر مایوسانہ، رفیقانہ، غیر رفیقانہ، شریفانہ اور غیر شریفانہ، غرضکہ بھانت بھانت کے عنوان قائم کیے جا سکتے ہیں۔ ۱۹۴۷ء کے بعد کی کہانیوں تک آتے آتے مصنفہ نے ان اقسام میں ایک اور قسم کا اضافہ کر دیا ہے: "پارٹیشن اسٹوریز"۔ تجزیے کی آسانی کے لیے اس طرح کے خاکے بنانا شاید کبھی کارآمد ہوتا بھی ہو لیکن سوال یہ درپیش ہوتا ہے کہ کیا سیاسی کہانی سیاسی ہونے کے ساتھ ساتھ ہمدردانہ نہیں ہو سکتی ؟ تقسیم اور فسادات سے متعلق کہانی کیا سیاسی نہیں ہو سکتی ؟ ہمدردانہ جذبات سے مالامال کہانی کیا رومانی نہیں ہو سکتی ؟

منٹو کی کتنی ہی کہانیاں ایسی ہیں جنھیں ہم درد کے احساس کے بغیر نہیں پڑھ سکتے۔ مگر اس کا سب سے بڑا کارنامہ ہی یہ ہے کہ وہ ہمیں درد کے احساس کی ترغیب نہیں دیتا۔ کسی طرح کی تلقین و ہدایت سے کام نہیں لیتا اور حقیقی زندگی کی صورت حال کے حوالے سے ہمارے اعصاب و حواس کے دروازوں پر دستک دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی وہ کہانیاں بھی جنھیں مصنفہ نے سیاسی یا رومانی کہانیوں کا نام دیا ہے، خالی خولی سیاسی اور رومانی کہانیاں نہیں ہیں۔ "بو"، "بلاؤز"، "دھواں" یہاں تک کہ "خوشیا"، "شیدا" اور "مصری کی ڈلی" بھی سیدھی سادی رومانی کہانیاں نہیں ہیں کہ ان میں بنیادی تجربات کی ڈور ایک طرح کی داخلی حقیقت پسندی سے بندھی ہوئی ہے۔ فسادات سے متعلق کہانیوں کو غیر حقیقت پسندانہ اور "ہمدردانہ" کہانیوں کو حقیقی انسانی جوہر سے معمور قرار دینے کی وجہ بظاہر یہی دکھائی دیتی ہے کہ تقسیم اور خوں ریزی کے ہولناک تماشے سے ابھرنے والی کہانیاں مصنفہ کے ذہن پر اپنے "غیر متوقع" نتائج کے سبب اخلاقی مطابقت کا وہ تاثر نہیں پیدا کر سکیں جو اسے مرغوب تھا۔ اس قسم کی مطابقت ڈھونڈنا بہت اچھی بات سہی مگر اس یقین کو کہ سے جھٹک دینا کہ غیر متوقع اختتام تک لے جانے والی ہر کہانی کا جذبہ حقیقی زندگی کی بنیادوں سے لاتعلق ہے، لکھنے والے سے زیادہ پڑھنے والے کے اعصاب کی کمزوری کا پتہ دیتا ہے۔ پریم چند اور کرشن چندر سے قطع نظر دوسرے اور تیسرے درجے کے بعض ترقی پسند افسانہ نگاروں کو جن میں بہتوں کو صداقت کے پیغامبروں کا درجہ دیا گیا، اس کے اسباب پڑھنے والوں کی تحسین شناسی سے زیادہ اس واقعے میں دیکھے جا سکتے ہیں کہ مطبوع رویّوں اور معتقدات کی مماثلت سے آگے انھوں نے کسی اور سوال میں الجھنے کی ضرورت ہی محسوس نہ کی۔ زندگی اپنی ہولناکی، ابتری اور اذیتوں کے باوجود بھی زندگی ہوتی ہے۔ ان پہلوؤں کو دبانے یا چھپانے کا مطلب یہ ہوا کہ افسانہ نگار نیکی کی راہ میں سچائی کو قربان کرنے پر مصر ہے اور یہ کہ خود اس میں سچائی سے آنکھیں چار کرنے کا حوصلہ ٹوٹ چکا ہے۔

فن کار کا تو کام ہی یہ ہے کہ وہ سخت سے سخت اور معیوب سے معیوب سچائی کو ہمارے لیے لائق توجہ ہی نہیں قابل قبول بھی بنا دے۔ پھر منٹو تو اس معاملے میں کچھ زیادہ ہی ڈھیٹ واقع ہوا تھا۔ زرم چارہ تقسیم کرنے کی خدمت اس کے بہت سے معاصرین انجام دے رہے تھے اور خوش تھے کہ یہ سعادت بیکار نہ گئی۔ شاید اسی لیے ان کی ڈاک کا تھیلا داحوں کے خطوط سے بھرا ہوتا تھا۔ منٹو کے ہاتھ کیا آیا ؟ کچھ ملامت نامے یا پھر عدالتوں کے سمن اور نوٹس۔ اور اب، جب کہ وہ قصہ ختم ہوئے بھی ستائیس برس گزر چکے ہیں، کسی نہ کسی شکل میں یہ سلسلہ جاری ہے۔ پچھلے چند برسوں میں نئے نقادوں نے منٹو

برا بھلے بُرے جو مضامین لکھے، ان کی اطلاع مصنفہ تک یا تو پہنچی نہیں یا پھر راستے میں ستائیس برس پرانے وہ لحیم شحیم منٹو نمبر حائل ہو گئے جو منٹو پر "شریفانہ" تنقیدوں سے بھرے پڑے ہیں اور جن کے حوالے مصنفہ نے جا بجا دیے ہیں۔

بہر حال، لیزلی فلیمنگ کی یہ کتاب اپنے موضوع کے تئیں خلوص اور مصنفہ کی غیر معمولی متانت و محنت نیز اس کے طریقۂ کار کی معروضیت کے باوجود غلط اور دور از کار نتائج تک محض اس وجہ سے پہنچی ہے کہ اس کے emphasis کے کچھ نقطے غلط ہو گئے ہیں۔ کچھ تو غلط اور ناقص تجزیے کا ہے، کچھ غیر معتبر ماخذ کا اور کچھ منٹو کے ذہنی و تخلیقی ماحول اور روایت پر گرفت کی کمزوری کا۔ بقول عسکری:

> ادب کی ایک الگ ہستی ہے اور اس کی زندگی کے اصول بھی الگ ہیں۔ نفسیات یا انسان کا "نفس" ایک ہیجان ہے جسے اچھے اور بُرے کی اخلاقی قدروں یا حسین اور بد صورت کی جمالیاتی قدروں سے کوئی واسطہ نہیں۔ اس کے برخلاف ادب اور آرٹ کی ایک تنظیم ہے، ایک ہم آہنگی ہے، اس کی زندگی جمالیاتی قدروں پر منحصر ہے اور اخلاقی قدروں سے بھی یہ بے واسطہ نہیں رہ سکتا۔ نفسِ انسانی صرف دو چیزیں جانتا ہے۔ اس کی جانب داریاں دو قسم کی ہیں: "لطف کی تلاش" اور "تکلیف سے بچنا۔"

مصنفہ نے "لطف کی تلاش" کو ہمزاد کی تلاش کے مترادف جانا اور تلاش کے اس سفر میں انسان کی خلقی تن آسانی کے تحت "تکلیف سے بچنے" کی جد و جہد کی نتیجہ یہ کتاب!

میں نے یہ کتاب بہت مزے لے لے کر پڑھی ہے اور دوسروں کو بھی اسے پڑھنے کا مشورہ دوں گا، اس شرط کے ساتھ کہ منٹو کو آزادانہ پڑھنے کے بعد یہ کتاب اٹھائی جائے۔ تجربے میں اکثر آیا ہے کہ بظاہر بہت سلجھی ہوئی، رواں دواں اور مدلل گفتگو بھی مسائل کو حل کرنے کے بجائے مزید الجھا دیتی ہے یا ایسے راستوں تک لے جاتی ہے جہاں اصل مسئلہ مباحث میں روپوش ہو جاتا ہے۔ لیزلی فلیمنگ نے بھی جو کچھ کہا ہے، بہت سلیقے سے کہا ہے؛ مگر کیا کچھ کہا ہے، اُسے سمجھنے کے لیے منٹو کو اپنے طور پر بھی سمجھنے کی ضرورت ہے۔ یہ ضرورت نہ تو اپنے ہمزاد کی تلاش سے پوری ہو گی، نہ ہی اس طرح کہ منٹو کو اس کے اپنے ہمزاد کی نظر سے دیکھا جائے۔ یہ دونوں راستے سہل ہیں مگر خطرے سے خالی نہیں ہیں۔

منٹو کی زبان اور اسلوب کے عناصر کی بحث میں بھی مصنفہ نے کچھ اشتعال انگیز باتیں کہی ہیں، مثلاً یہی کہ منٹو کی زبان "ہمارے زمانے کے غیر حقیقت پسندانہ فکشن" کے لیے ایک انتہائی بھرپور وسیلے کی حیثیت رکھتی ہے۔ خدا جانے کون سی نفسیاتی مجبوری مصنفہ کو معاصر افسانوی ادب کے جس عنصر کا شیدائی بناتی ہے، وہ اول و آخر اس کے لیے غیر حقیقت پسندانہ ہے۔ حقیقت پسندی اور غیر حقیقت پسندی کے جو تصورات منٹو کے زمانے میں گرمیٔ بازار کا بہانہ بن گئے تھے، اس شور کو تھمے بھی مدت گزری۔ ایسی خبریں اخباروں میں تو چھپنے سے رہیں۔ آج کی کہانی حقیقت یا ماورائے حقیقت، یا ان دونوں سے

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سو نو

الگ حقیقت کے کسی اور دھارے سے خود کو جوڑنے کا جتن کر رہی ہے، یہ ایک الگ بحث ہے اور اس کے لیے ایک الگ تفصیل درکار ہوگی۔ منٹو کیا، کسی بھی ادیب کی زبان و اسلوب کے واسطے سے ہئیت کی جستجو اگر اس کی گرفت میں آنے والی زندگی کی جستجو نہیں بنتی تو محض مردہ پروری ہے جس کی بابت غالب بہت صاف لفظوں میں کہہ گئے ہیں کہ : مردہ پروردن مبارک کار نیست۔

۱۸ جنوری ۱۹۵۵ء کو جو شخص سپردِ خاک کیا گیا، اس کا اصل نام تو صرف سعادت حسن تھا۔ یہ صحیح ہے کہ منٹو کا خمیر سعادت حسن ہی کی مٹی سے اٹھا تھا مگر منٹو نے ابھی تک تو ہار مانی نہیں . . .

چار

قرۃ العین حیدر

نظارہ درمیاں ہے

Perhaps I'd better return to that valley,
To that rock which once was home,
And start to engrave again,
From end to beginning,
The world in reverse.

——— Nicanor Parra: Soliloquy of the Individual

نظارہ درمیاں ہے قرۃ العین حیدر کی ایک کہانی کا عنوان ہے، اسی کے ساتھ ساتھ اُن کی بہت سی کہانیوں کا فکری محور بھی۔ اپنے عہد اور اس کے مکانی لاحقوں کو مسترد کیے بغیر وہ اُس کے آرپار دیکھنے کا جتن کرتی ہیں۔ منظر پس منظر کے واسطے سے اپنی حقیقت کا انکشاف کرتا ہے اور قریب و دُور کی بہت سی سچائیاں مل جل کر ایک واحد المرکز سچائی کی تشکیل کرتی ہیں۔ اس سچائی میں اسرار، ہیبت اور جلال کے عناصر اسی حسی اور ذہنی طریق کار کے عطیات ہیں۔ نئے اور پرانے قصہ گویوں کی طرح وہ اشیاء اور سامنے کے مظاہر سے ایک وجدانی رشتہ قائم کرتی ہیں اور انھیں اپنے تجربے کے بعید ترین مراکز تک رسائی کا وسیلہ بناتی ہیں۔ اُن کے تخلیقی تخیل کی جہتیں کثیر ہیں، چنانچہ زماں کا کوئی دور اور مکاں کا کوئی دائرہ اس تخیل کی راہ میں حائل نہیں ہوتا۔ ان کی تابناک یادداشت دور افتادہ قیاسیات کو تخیل کی بساط پر اس طرح منور کرتی جاتی ہے کہ سوئے ہوئے رنگ جاگ اُٹھتے ہیں اور وقت کی گرد میں دبی ہوئی ہر شے ایک اشارے پر سامنے آموجود ہوتی ہے۔ اس یادداشت کا فکری تناظر اجتماعی ہے۔ اس کے توسط سے ہم ایک مربوط اور منظم تہذیبی تجربے تک پہنچتے ہیں اور خود کو ایک پورے ذہنی و جذباتی ماحول میں گھرا ہوا پاتے ہیں۔ لیکن اس اجتماعی یادداشت کا مرکزی حوالہ بہت منفرد، شخصی اور نجی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے ذاتی واردات اور اجتماعی واردات میں ایک مستقل رابطہ اس طرح استوار کیا ہے کہ الگ الگ بھی دونوں اپنی شناخت قائم کرتے ہیں۔ ایک کی نفی دوسرے کے اثبات کا وسیلہ نہیں بنتی۔ یہ دونوں مملکتیں اپنی حدوں کی حفاظت کے ساتھ ایک دوسرے پر اثر انداز اور ایک دوسرے کے تجربات میں شریک ہوتی ہیں۔

سمتوں اور رویوں اور تخلیقی مقاصد کے بین فرق کے باوجود قرۃ العین حیدر کی کہانیوں میں آتش رفتہ کے سراغ کی وہی جستجو ملتی ہے جس نے اقبال کی شاعری کو تہذیب و تاریخ کے ایک عمرانی تجربے کا آئینہ خانہ بنایا۔ یہ تجربہ ذاتی احساس اور اجتماعی احساس کی ثنویت کو ختم کرتا ہے اور ایک ہمہ گیر وحدت پر منتج ہوتا ہے۔ اس تجربے کی مدد سے ماضی و حاضر ایک دوسرے سے قریب ہی نہیں آئے، ایک دوسرے کا تکملہ بھی بنے۔ شخصی واردات کے معنی ایک اجتماعی سرگزشت نے متعین کیے اور گزشتہ نے موجود کے حوالے سے اپنا اظہار اس طرح کیا کہ خود گزشتہ کے معنی بھی بدل گئے۔ اقبال کے بعد تاریخ میں رہتے ہوئے بھی تاریخ سے ماورا تجربے کے ادراک کا یہ دوسرا اہم موڑ ہے۔ اردو کی حد تک اس عہد کی ادبی روایت میں یہ نشانات کہیں اور نظر نہیں آتے۔

یہ دراصل ایک روحانی عمل کی دریافت ہے یا نئے انسان کے رُوحانی سفر کا استعارہ! چنانچہ اس کی روداد مکمل اسی صورت میں ہو سکتی ہے جب نظر کے سامنے روشن رنگوں، لمحوں اور اشیاء سے آگے، اُن علاقوں کی خبر لائی جائے جو بظاہر گم ہو چکے ہیں مگر انہی رنگوں، لمحوں اور اشیاء کے واسطے سے اپنے ہونے کا پتہ دیتے ہیں۔ اس طرح یہ سارا عمل دو طرفہ ہے۔ ماضی موجود کی ترکیب میں شامل اور موجود اپنی حقیقت کے انکشاف کے لیے ماضی کا محتاج۔

پہلی عالمی جنگ کے بعد ایلیٹ نے ایک خرابے (Wasteland) کا منظریہ ترتیب دیا تھا۔ قرۃ العین حیدر نے دوسری عالمی جنگ کے بعد ایک کیکٹس لینڈ (شیشے کا گھر) کی کہانی لکھی۔ بے زمینی اور بنجر، اُجاڑ مظاہر سے وابستہ تجربوں کے بعد اپنی جڑوں کی تلاش معاصر عہد کے ادراک کی ایک علاحدہ منطق ہے۔ اسے اوّل الذکر تجربے کی توسیع سے زیادہ ایک نئے تجربے سے روشناسی کا عمل کہنا چاہیے۔ شاید اسی لیے قرۃ العین حیدر کے یہاں Wasteland کے بجائے Roots کی

جیسی ایک گونج سنائی دیتی ہے۔ یہاں وقت کی حیثیت مکاں کے نعم البدل کی ہے؛ چنانچہ اشیاء مادّی اعتبار سے فنا ہو کر بھی فنا نہیں ہوتیں اور ان کے بارے میں سوچنے یا انھیں محسوس کرنے کے بہانے باطنی صداقتوں کی زمین فراہم کرتی ہے۔

اسی نقطے پر قرۃ العین حیدر کے دوہرے کشف (Double Vision) کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ آپ چاہیں تو اسے نوسٹیلجیا میں ہم وقتی (Simultaneity) کے عنصر سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ ماضی اور موجود بیک وقت بصیرت کے ایک منطقے پر یکجا دکھائی دیتے ہیں، ایک ہی سکّے کے دو رخوں کی مانند۔ یہاں اقدار کے سوال کو جذباتی وابستگیوں اور ترجیحات کے سوال سے الگ رکھنا چاہیے۔ قرۃ العین حیدر کی توجہ اور جذباتی وابستگی، شعور کے دونوں مراکز سے یکساں تخلیقی تعلق استوار کرتی ہے۔ اسی لیے نہ تو انھیں کسی قسم کی ذہنی مراجعت کا شکار ٹھہرایا جا سکتا ہے، نہ اُن معنوں میں تجدد پسند جیسے کہ پہلی جنگِ عظیم کے بعد کے بیشتر لکھنے والے تھے۔ بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائی کے بیشتر لکھنے والوں (ایلیٹ سمیت) کا نوسٹیلجیا کسی منظر کی تجدید (Rebirth) کا نہیں بلکہ اپنے ماضی کی تدفین کا زائیدہ ہے۔ دوسری طرف بعضوں کے یہاں زوال کی مہک اتنی تیز ہے کہ اُس پر ایک فرصت یاب طبقے کے ذہنی شغل کا گمان ہوتا ہے۔ ٹیمز کے کنارے سگریٹ کے ٹونٹے اور بیئر کی خالی بوتلیں دیکھ کر ایلیٹ کو والٹر ریلے اور ملکہ الیزبتھ کے معاشقے کے دور کے ٹیمز کا خیال آیا تھا اور اسپنسر کی نظم ایک آسیب کی طرح اُس کے حواس کا تعاقب کرتی تھی۔ یہ ایک غیر ارادی حافظے کا عمل تھا، بڑی حد تک خود کار اور بے ساختہ، اور اس عمل کو حرکت میں لانے میں موت، بربادی کا وہ تماشہ تھا جو پہلی جنگِ عظیم کے بعد سامنے آیا۔ بقول اسپنڈر جس طرح اوتھیلو نے ڈسڈی مونا کو بسترِ مرگ پر ایک لاش کی صورت دیکھا تھا، اُس دور کے اکثر ادیبوں نے اسی طور پر اپنے ماضی کا ادراک کیا۔ ان کے نزدیک حال کی حیثیت ایک ایسے ڈھیلے ڈھالے، اُدھڑے ہوئے بے رنگ و بے وقعت کپڑے کی تھی جس کے سوراخوں سے ماضی کا لاشہ بہت روشن اور صاف نظر آتا تھا۔ مان، پروست، جوائس، ان سب کے یہاں حافظے کا عمل اس لیے غیر ارادی اور خود کار ہے کہ حال کی جھینی جھینی چادر ماضی کو چھپا نہیں پاتی اور اس پھٹے ادھڑے نقاب کے بالمقابل ماضی کے لباس و خلعت کی چمک دمک انھیں ایک گہری نفرت اور غصّے کی کیفیت سے دوچار کرتی ہے۔ ایسی صورت میں ہیجانات کی تنظیم و تہذیب کا سوال ہی باقی نہیں رہتا۔ انیسویں صدی کے اواخر تک مغربی فکشن میں ماضی کی طرف رویّہ اخلاقی، ایجابی اور اُس کی بازیافت کا تھا۔ اب اس کی جگہ برہمی اور اشتعال نے لے لی جس کا نشانہ حال ہے۔ ہر چند کہ ایلیٹ نے ڈائل میگزین میں شایع شدہ ایک مضمون کے واسطے سے موجود میں ماضی کے عمل کی نشاندہی کی ہے اور عصریت و قدامت کی ہمہ وقتی کے رمز ہومر کے متھ کے حوالے سے روشن کیے ہیں، لیکن زوال، ژولیدگی، نراج اور بے حصولی کا وہ بے پایاں اور مسلسل منظر یہ جو پہلی جنگِ عظیم کے سانحے نے ترتیب دیا تھا، اُسے ایلیٹ نے اس دور کی تخلیقی سرشت کے محور سے تعبیر کیا ہے:

(Immense panorama of decadence, chaos, anarchy and futility.)

اس منظر یے نے حسن کے ایک ہیبت ناک تصور، ایک نئے جمالیاتی معیار کی داغ بیل ڈالی جو تشدد، اشتعال، گھناؤنے پن اور بدہیئتی کے عناصر پر مشتمل تھا، اور جس نے مصوّری اور ادب میں اظہار کے ایسے وسائل کو رواج دیا جو بالآخر تجربہ پرستیوں کی نذر ہو گئے۔ یہ وسائل نہ تو اپنی پیش رو روایات کی تجدید کرتے ہیں، نہ توسیع، بلکہ ان کے مکمل ابطال میں اپنی پہچان کا نقش و نشان دیکھتے ہیں۔ اِن روایات کی نفی سے اس نئی جمالیات کے اثبات کی تراوش ہوتی ہے۔

اُردو میں افتخار جالب کی لسانی تشکیلات نفی و اثبات کے اسی رویّے کی ترجمانی کرتی ہیں۔ فی الوقت ہمارے مسئلے کا تعلق اس بحث سے محض ضمنی ہے مگر بات آ ہی گئی ہے تو اس کی طرف مختصراً چند اشارے کر دیے جائیں۔ جملۂ معترضہ کے طور پہ یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ جب تک منطقی اثبات پسندوں کے توبہ استغفار کی مجھے خبر نہیں لگی تھی،

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سوچودہ

لسانی تشکیلات کے تصور کا رعب دل و دماغ پر حاوی تھا؛ خاص طور پر اس لیے بھی کہ بعض اردو والے چھوٹے موٹے منطقی اثباتیت پسندوں نے قطع نظر اس صف میں وٹگنسٹائن اور برٹرینڈرسل کی شمولیت سے سخت سراسیمہ تھے اور اسے نئی حسیت نیز جمالیات کا اصل الاصول مان کر، آنکھیں بند کر کے اس پر ایمان لائے تھے۔ ان پر گفتگو کا یہ موقع نہیں کہ انھوں نے اس تصور کے صرف ایک عنصر سے سروکار رکھا جس کے مناسبات لسانی ہیں، البتہ افتخار جالب نے نئی حسیت کے مسائل کا جائزہ اس تصور کے حوالے سے ایک وسیع تر تناظر کے ساتھ لیا تھا۔ انھوں نے نئی حسیت اور اظہار کے نئے اسالیب کی بے ہیئتی، تشدد اور ابتری کے ڈانڈے حال کے انھی ہیجانات سے ملائے تھے جن کی جانب اوپر اشارہ کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر، افتخار جالب کا کہنا یہ تھا کہ:

ایک : نئے اور عظیم کی جستجو نے بنی بنائی زبان کا ڈھانچہ توڑ دیا ہے۔

دو : بنی بنائی زبان کا تصور متعین موضوعات سے علاحدگی میں ممکن نہیں چنانچہ جہاں کہیں بھی نئے اور عظیم موضوعات رونما ہوں گے، بنی بنائی زبان کو ناقابل تلافی نقصان پہنچنا ناگزیر ہے کہ نئے پن کی بدولت اور عظمت کی وجہ سے متعین اور معمولی کا درجہ غیر متعین اور غیر معمولی ہو جائے گا۔

تین : بنی بنائی زبان کو عین میں برقرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات کے لیے استعمال کرنا ہلاکت کے بطن سے زندگی کے جنم کی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔

چار : نئے اور عظیم موضوعات کو بنی بنائی زبان سے کلی اجتناب برتنا چاہیے۔

پانچ : لسانی تشکیلات بحران کو پیدا کرنے والے موضوع اور صیغۂ اظہار کی دو ٹوک تقسیم کو رد کرتی ہیں۔

چھ : لسانی تشکیلات نہ موضوع ہیں نہ صیغۂ اظہار بلکہ ان پر حاوی اور ان سے ماورا وہ کلی صداقتیں ہیں جس کے حصے بخرے نہیں کیے جا سکتے۔

سات : لسانی تشکیلات الفاظ کو اشیاء کی نمائندگی کے بجائے بطور اشیاء مرکب ترکیبی کے مشمولات میں جگہ دیتی ہیں۔

آٹھ : شیئیت کے شعر و ادب کا طرۂ امتیاز ہے کہ اثر و نفوذ کی بنیاد ہوتے ہوئے بھی ثانوی درجہ اختیار کر لیتی ہے۔

نو : لسانی تشکیلات کے حوالے سے الفاظ بطور اشیاء جلوہ گر ہوتے ہیں: معانی، دروبست، ترتیب، قرب و بعد اور رشتے جو مقام پاتے ہیں وہ وسیع تر دست گاہی کی روشن دلیل ہے کہ تخلیقی فن کار کے ارادے اور تخیل کی قید کے سوا کوئی قدغن نہیں، پھیلاؤ ہی پھیلاؤ ہے، پیچ ہی پیچ ہے؛ حد نہیں، انتہا نہیں۔

ان میں پانچ سے نو تک کا اطلاق، لسانی تشکیلات کے حوالے سے بے نیاز ہو کر، قرۃ العین حیدر کے بعض نقادوں نے ان کے اسلوب، زبان اور تخلیقی طریق کار پر کیا ہے اور یہ دلیل لائے ہیں کہ قرۃ العین حیدر الفاظ اور اشیاء

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سویدا رہ

کے درمیان ایک علامتی وحدت کی جستجو کرتی ہیں۔ آپ چاہیں تو کہانی کے ریاضیاتی فارمولے سے قرۃ العین حیدر کے شعوری گریز، اُن کی کہانیوں میں نثر کے تخلیقی استعمال اور بیانیہ کے مانوس و مروج حدود سے رہائی کی کوششوں کو بھی اسی ذیل میں رکھ سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ باتیں ایسی انہونی نہیں تھیں کہ ان پر حیران ہوا جائے۔ کہ ورا و منتشر سہی، مگر اردو میں بھی فکشن کے یک رُخے منطقی بیان کے بجائے ایک داخلی اور تخلیقی تجربے میں منتقل ہونے نیز نامانوس اشیا، اور واردات کے باطن میں جھانکنے کی ایک روایت پہلے سے موجود تھی۔ سماجی حقیقت نگاری کے شور شرابے نے اس روایت کو کچھ دنوں تک دبائے رکھا مگر اس شور بے اماں میں بھی یہ روایت اپنے وجود کی خبر خود ۱۹۳۶ء کے ترقی پسندوں کے معاصرین (ممتاز مفتی، بیدی، منٹو، محمد حسن عسکری، غلام عباس، عزیز احمد، حیات اللہ انصاری) کے واسطے سے دیتی رہی۔ خیر، یہ ایک الگ بحث ہے اور یہاں اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی غلط ہوگا کہ قرۃ العین حیدر لکھنے والوں کی اس قبیل سے تعلق رکھتی ہیں جس کا ذکر ابھی ہوا ہے۔ میں تو صرف افسانے کی روایت کے اس شعبے کی طرف دھیان دلانا چاہتا تھا جو سماجی حقیقت نگاری کے مقاصد و منہاج سے عدم مطابقت کے سبب ایک طرح کی جذباتی بے حسی اور ذہنی بے توجہی کا شکار رہا۔ اسے قرۃ العین حیدر کے اسلوب بیان اور تخلیقی طریق کار کی کسی بدعت (خواہ مستحسن سہی) سے تعبیر کرنا اپنی روایت کے ایک نیم روشن رنگ سے بے خبری کے مترادف ہوگا۔ نئی حسیت کے پس منظر میں قرۃ العین حیدر کی معنویت کا تعین محض ان کے اسلوب اور زبان کی متذکرہ جہت کی بنیاد پر ممکن نہیں۔ اس کے لیے ہمیں دوبارہ گفتگو کے اُس نقطے سے رجوع کرنا ہوگا جس کی بساط معاصر عہد کے انتشار اور ابتری اور ماضی و حال کے تضاد و تصادم نے فراہم کی تھی۔ افتخار جالب کی لسانی تشکیلات کا تصور اسی نقطے پر ایک عمرانیاتی اور تہذیبی مناظرے سے ہم کنار ہوتا ہے اور بظاہر لسانی و اسلوبیاتی رہتے ہوئے بھی صرف لسانی اور اسلوبیاتی نہیں رہ جاتا، اور یہی وجہ ہے کہ افتخار جالب کے موقف کی نفی، لسانی اور ہیئتی تعبیرات کو بیش پا افتادہ قرار دینے کے باوجود اس موقف کی معنویت اور اہمیت کا اعتراف ناگزیر ہے۔

یہ ضرور ہے کہ اس موقف کی تہذیبی اور عمرانیاتی معنویت قرۃ العین حیدر کو سمجھنے میں ہماری معاون نہیں ہوتی۔ انہوں نے نئے اُردو عظیم کی جستجو میں نہ تو بنی بنائی زبان کے ڈھانچے میں کوئی توڑ پھوڑ کی، نہ آزمودہ اسالیب کو تمام و کمال مسترد کیا، نہ ماضی و حال کی کشاکش میں کسی ایک کی رفیق اور دوسرے کی منکر ہوئیں، نہ اس برہمی، بیزاری اور نفرت کو شعار کیا جو پہلی جنگ عظیم کے بعد مغربی ادیبوں کے نوسٹیلجیا کی زائیدہ تھی اور جس نے بعضوں کے یہاں ایک پُر شور جذباتی ہیجان، ایک تشدد آمیز قبولیت اور ایک ہسٹریا کی شکل اختیار کر لی تھی۔ ایسا محسوس ہوتا تھا کہ ان کے حواس منتشر ہو چکے ہیں اور اعصاب چیخ رہے ہیں۔ کوئی مرکز ثابت و سالم نہیں رہ گیا ہے (اس صورت حال کا نوٹس ہم اردو والوں نے کم و بیش چالیس برس بعد لیا) اپنے امتیازات سے قطع نظر، ماضی کے اسالیب کی طرف قرۃ العین حیدر کا رویہ جوائس کیری کی طرح انتخابی رہا۔ اس کا تغیر پذیر ماحول میں، جب رسم و روایت کے تمام زاویے نت نئے تجربوں کی زد پر تھے (سنہ ۱۹۱۴ء اور سنہ ۱۹۳۰ء کے درمیان)، کیری کا اصرار اس بات پر تھا کہ کہانی اوّل و آخر کہانی ہے، چنانچہ اس کی تشکیل کے وسائل تلاش کرتے وقت حال کے جبر یا ماضی کے تجربوں کو نہ تو پوری طرح قبول کیا جا سکتا ہے، نہ مسترد کیا جا سکتا ہے؛ لکھنے والا اپنی تخلیقی اور ذہنی ضرورتوں کے اعتبار سے ان وسائل کا انتخاب کرے گا، اس مسئلے سے بے نیاز ہو کر کون سا وسیلہ ماضی کا ورثہ ہے اور کس وسیلے کی جڑیں حال کی زمین میں پیوست ہیں؛ جس طرح فلسفی کا منصب یہ ہے کہ اپنے عہد کی پراگندہ خیالی میں ایک منطقی وحدت کا پتہ لگائے، اسی طرح لکھنے والے کے سر بھی یہ ذمے داری عائد ہوتی ہے کہ زندگی کی پیچیدہ کاری، حواس باختگی اور ژولیدگی کے تخلیقی اظہار میں ایک نظم و ترتیب کا تاثر پیدا کرے۔ یوں بھی ہمارے یہاں داستان و قصص کی ایک عظیم الشان روایت موجود تھی اور اس روایت سے وابستہ اسالیب اپنے مخفی امکانات سے عاری نہ تو پہلے ہوئے تھے، نہ آج ہیں۔ انتظار حسین کا یہ خیال کہ ناول کی مثال ایک

ایسے پودے کی ہے جو باہر سے لا کر دیسی گملوں میں لگا دیا گیا ہے۔ انھی امکانات کے حوالے سے ہم پر کچھ نئی حقیقتوں کا انکشاف کرتا ہے۔ یہ حقیقتیں نہ تو محض فنی ہیں نہ لسانی؛ انھیں ایک پورے تہذیبی اور ذہنی ماحول کے اشارے کہنا چاہیے جو اپنی خاک سے ایک نیا جنم لیتے ہیں اور اپنا اظہار ایک نئی سطح پر کرتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے یہاں یہ سطح ماضی و حال کی آویزش سے زیادہ ان کے باہمی ربط و ضبط کے نتیجے میں نمودار ہوئی۔ چنانچہ ناسٹیلجیا کا عمل بھی ان کے قصوں میں ایک طرف فنی حکمت عملی کے طور پر ظاہر ہوا، دوسری طرف اس نے حال کے پس منظر میں ماضی کے کچھ نئے معنی متعین کیے۔ Roots، جس سے مماثل میلان کا ذکر کہیں پہلے آیا تھا، اس سے میری مراد یہ نہ تھی کہ اپنے سوانحی ناول کارِ جہاں دراز ہے میں انھوں نے الیکس ہیلی کی تقلید کی ہے؛ ہیلی کی کتاب کا سنِ اشاعت ۱۹۷۶ء ہے جب کہ کارِ جہاں دراز ہے کی چند قسطیں پہلے ہی سامنے آ چکی تھیں اور یہ قسطیں اس ناول کے آئندہ سلسلوں کی ہیئت و ماہیت کا تعین کر چکی تھیں؛ پھر Roots کی تہذیبی، سماجیاتی اور ذہنی اقدار کا معاملہ بھی مختلف ہے، کارِ جہاں دراز ہے کے مقابلے میں کہیں زیادہ پُرہول اور زمین گزیدہ؛ اس اشارے سے مقصود یہ وضاحت ہے کہ قرۃ العین حیدر کی ابتدائی کہانیوں (جہاں کارواں ٹھہرا تھا، ستاروں سے آگے)، جب طوفان گزر چکا، کیکٹس لینڈ، جلاوطن (شیشے کے گھر) سے لے کر آگ کا دریا اور کارِ جہاں دراز ہے تک اپنی جڑوں اور بنیادوں کی جستجو انھیں بہرحال ایک تسلسل کا پابند بناتی ہے اور حال کے تجربوں سے ماضی کو منہا نہیں کرتی۔ ناسٹیلجیا اس تسلسل کو قائم رکھنے والی قوت ہے۔ یہی قوت ان تمام اخلاقی اور جذباتی قدروں اور مسئلوں اور ذہنی رویوں کے اظہار کا بالواسطہ ذریعہ بنتی ہے جو قرۃ العین حیدر کی کہانیوں اور ناولوں کا مواد متعین کرتے ہیں۔ فنا اور وقت کے مسائل سے قطع نظر جو سوالات ہر پھر کر ان کی کہانیوں میں روشن ہوتے ہیں، ان کا سلسلہ انسانی تاریخ کی طرح طویل ہے؛ بجائے خود یہ تاریخ بھی زندگی اور موت کے ایک لامختتم سلسلے سے عبارت ہے؛ پھر اس میں مزید وسعت قرۃ العین حیدر کی فکری مشکل پسندی کے نتیجے میں پیدا ہوئی ہے جو انھیں وقت کے ایک مابعد الطبیعاتی تصور تک لے گئی۔ یہ ایک کوشش تھی وقت کی جبریت سے ماورا ہونے کی اور اس امر کی کہ افراد کو ان کے وجود کی بظاہر چھوٹی چھوٹی کائناتوں کے واسطے سے گرد و پیش کی وسیع تر کائنات کے حوالے کی صورت پیش کیا جائے۔ وہ تمام تہذیبیں جو انسانی تاریخ کے طویل سلسلے کی کڑیاں ہیں، افراد ہی کے تجربوں کی روداد ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی موضوعیت افراد کی وساطت سے اجتماع تک ان کی رسائی میں مانع نہیں ہوتی۔ قدیم مصری تہذیب، وسطی یورپ کی عیسائی تہذیب، وسط ایشیا کی اسلامی متصوفانہ روایت اور انبیائے بنی اسرائیل کے زمانی و مکانی ماحول کی عکاسی قرۃ العین حیدر نے بالترتیب روشنی کی رفتار، اعترافات سینٹ فلورا آف جارجیا، ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی اور آئینہ فروشِ شہرِ کوراں میں کی ہے۔ ہر چند کہ ان کہانیوں کا طبیعی ماحول اور جذباتی فضا الگ الگ ہے، تاہم قرۃ العین حیدر کا ذہنی اور تخلیقی رویہ انھیں واردات کی سطح پر ایک دوسرے سے قریب لاتا ہے۔ یہ سطح بعض اعتبارات سے نیم متصوفانہ کہی جا سکتی ہے کہ یہ نہ تو محض تاریخی اور واقعاتی ہے، نہ صرف روحانی اور مابعد الطبیعاتی۔ تاریخ بس ایک بہانہ ہے مابعد التاریخ یا زمان و مکاں کے حصار سے آزاد صداقتوں کی تعبیر و تفہیم کا۔ تاریخ و تہذیب، اساطیر اور آرکی ٹائپس، قصص و حکایات اور ملفوظات، فلسفہ، نفسیات اور سماجیات۔ ان میں کچھ بھی قرۃ العین حیدر کے یہاں مقصود بالذات نہیں ہے۔ اسی لیے قرۃ العین حیدر کی کہانیوں اور ناولوں کی فلسفیانہ، نفسیاتی، تہذیبی، سماجیاتی، تاریخی تعبیر کا عمل اگر اختصاص کے دائرے سے آگے نہیں جاتا تو بہرحال ادھورا رہے گا۔ اس کی مثال ایسی ہی ہے جیسے کلامِ اقبال میں شاہین قاف کی گردان کر کے یہ سمجھ لیا جائے کہ اقبال کی شاعری کے مسائل گرفت میں آ گئے۔ اقبال کی شاعری کی طرح قرۃ العین حیدر

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سوسنترہ

کی کہانی کے مسائل بھی محض فنی اور لسانی نہیں ہیں اور اپنے مضمرات و تاثرات کی ترسیل ایک سیّال سطح پر کرتے ہیں۔ ان کی عصریت اور قدامت کے مسائل بھی محض واقعات و حالات کے حوالے سے حل نہیں کیے جا سکتے کہ کہیں عصر کسی گم گشتہ لمحے کی آنکھ میں منعکس ہوتا ہے، کہیں ماضی سامنے کی کسی شے میں محصور دکھائی دیتا ہے۔

سوسن سونتاگ نے لبرل بورژوا تہذیب کے ثقافتی ہیروز کی رائج الوقت شناخت یہ بتائی تھی کہ مزاجاً یہ اینٹی لبرل اور اینٹی بورژوا ہوتے ہیں۔ ان جی داروں کی صف میں شامل لکھنے والے اپنے تکرار آمیز تصورات، اپنے حواس پر مسلط ایقانات اور اپنے لہجے کی درشتی سے پہچانے جاتے ہیں۔ یہ پڑھنے والوں کو اپنی ذہنی انتہاپسندی، اپنے شدید ہیجانات اور اپنی گھن گرج سے متاثر کرتے ہیں۔ ان میں بیشتر ادعائیت پسند، ہسٹریائی اور باطن کُش ہیں۔ معقولیت کا غیر شخصی اور معروضی آہنگ ان کے لہجے سے میل نہیں کھاتا کہ معقولیت، ان کے نزدیک ایک مفاہمت ہے یا گریز یا پھر جھوٹ۔ ہم ایک ایسے عہد میں زندہ ہیں جو شعوری طور پر صحت کا متلاشی ہے مگر (اس تلاش کے باوجود) اس کا یقین صرف بیماری کی صداقت میں ہے۔ ہم انہی سچائیوں کا احترام کرتے ہیں جو اضطراب و اندوہ کی مٹی سے جنم لیتی ہیں چنانچہ سچائی کی پیمائش بھی ہم لکھنے والے کی اذیتوں کے حساب سے کرتے ہیں۔ ہماری ہر سچائی کے لیے ایک ایسے فرد کا بوجھ ضروری ہے جو اس سچائی کی قربان گاہ پر شہید ہوا ہو۔ اس صورت حال نے ادب میں جن رویوں کو جنم دیا اور ان رویوں سے وابستہ جو تحریریں وجود میں آئیں ان کی قدر و قیمت سے انکار ممکن نہیں کہ مغربی ادب کی پچھلی سات دہائیوں کا سرمایہ ہمارے سامنے ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد کی دہائی میں مغرب نے جس نئی روایت کی تشکیل کی تھی اس میں اعصابی تشنج اور جذباتی ہسٹیریا کے ساتھ ساتھ ایسے رنگ بھی شامل تھے جو ابتری اور انتشار کے ماحول میں ایک گہری، سچی، نیم فلسفیانہ اداسی اور جذبے کی تنظیم کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ رنگ بہت دبیز، بہت متین اور بہت مہذب ہیں۔ ان کا حزن آمیز جمال اور پر پیچ و پُر جلال تاثر وقت اور مقام کے قیود سے ماورا اور ہمیشگی کے عناصر سے مالامال دکھائی دیتا ہے۔ انسانی صورت حال کے ایک ہمہ گیر تخلیقی، تنقیدی، طنزیہ اور پیچیدہ ادراک کی بہت سی مثالیں آڈن، آندرے برتوں، ہارٹ کرین، کونرڈ، کمنگس، ایلیٹ، فاکنر، جوائس، لارنس، میکلیش، پاؤنڈ وغیرہ کے یہاں دیکھی جا سکتی ہیں۔ ان کی معنویت کا انحصار ان کے سماجی اور تاریخی مواد کے ساتھ ساتھ ان کے تخلیقی طریق کار پر بھی ہے۔ اس دور کی بہت سی تخلیقات نہ تو سماجی دستاویز ہیں نہ سیاسی اور ذہنی تاریخ کے ایک موڑ کا فٹ نوٹ۔ کوئی بھی ادب پارہ صرف اس لیے اہم نہیں بنتا کہ اُس نے اپنے وقت کو اسیر کر لیا ہے، نہ ہی صرف اپنی فنی مہارتوں کی بنیاد پر، بلکہ اس لیے کہ ہم اس کی وساطت سے سچائی کے ایک ایسے اسلوب کو دریافت کرتے ہیں جو مواد اور ہیئت کی دوئی کو ایک انوکھی، غیر متوقع اکائی کی صورت دیتا ہے اور ہمیں اُس تجربے تک لے جاتا ہے جس تک رسائی تاریخ و سماجیات کی مدد سے ممکن نہیں ہوتی۔ ظاہر ہے کہ ایسا اُسی وقت ہو سکتا ہے جب لکھنے والے کے اعصاب اور حواس مضبوط و منظم ہوں اور تجربے سے مغلوب ہونے کے بجائے وہ ذرا دُور سے اُسے دیکھنے پر قادر ہو۔ وہ آپ اپنا تماشا بھی ہو اور تماشائی بھی۔ تجربے میں شریک بھی ہو اور اُس سے آزاد بھی۔ دوسری جنگِ عظیم کے بعد کی دہائیوں میں تخلیقی اعتبار سے یہ صورت حال مغرب میں پہلے سے زیادہ اُمید افزا نظر آتی ہے۔ سیموئل بیکیٹ، کامیو، سارتر، ژاں ژینے کے لیے اپنے ماحول کی سچائیاں بہت بے حجاب اور درشت تھیں، بہت نئی اور عصریت زدہ بھی، مگر ان کے تخلیقی مقاصد بقول شخصے اتنے ہی روایتی تھے جتنا کہ بجائے خود تخلیق کا عمل۔ وہ اپنے وقت کے حصار میں پوری انسانی تاریخ کے ورثے اور نئے انسان کی ذات میں موجود ازلی عناصر کی ایک نئی تعیین و تفہیم کے طلب گار تھے؛ چنانچہ ان کا مسئلہ ایک تو یہ تھا کہ روایت و رسوم سے مضروب اور فالج زدہ معیاروں کے آسیب سے کس طرح نجات پائیں، دوسرے یہ کہ عصریت کو کھول کر ایک ایسی لازمانیت کے منطقے تک لے جائیں جو ہر بڑے اور سچے تخلیقی عمل کا مقصود ہوتی ہے۔ اس طرح وہ بیک وقت دو محاذوں پر سرگرم کار

تھے۔ ان کی لڑائی اپنے حاضر سے بھی تھی اور اپنے ماضی سے بھی اور ایسا اس حقیقت کے باوجود تھا کہ کسی نہ کسی سطح پر ماضی و حاضر دونوں، ان کے لیے بامعنی اور ناگزیر تھے۔

فیشن زدگی کے اثرات اور روایت و تجربے یا ماضی و موجود کے ناقص تصور نے ہماری نئی شاعری کی طرح نئے فکشن کو بھی جی بھر کے خراب کیا۔ جواز یہ تھا کہ فکشن اور شاعری کی حدیں ٹوٹ رہی ہیں۔ نئے اور عظیم کی جستجو نئے بنائے اسالیب کی مکمل تباہی کے درپے ہے۔ اس عہد کی حقیقت کا انکشاف رنگ برنگی تصویروں کے بجائے ایک ایکسرے رپورٹ کا متقاضی ہے۔ یہ بات بھلا دی گئی کہ تصویر ایکس رے رپورٹ کا عمل بھی انجام دے سکتی ہے اور اس فرض کی ادائیگی کے بعد بھی تصویر رہ سکتی ہے۔ شعر اور کہانی سے تعلق قائم کرنے کے لیے تنقید و تعبیر کے مفت خواں سے گزرنا ضروری نہیں ہوتا۔ مگر ہوا یہ کہ تنقید و تعبیر کی کثرت و آمریت روز بروز لکھنے والے اور پڑھنے والے کے فطری اور براہِ راست تعلق پر ضربیں لگاتی گئی۔ اسلوب، زبان اور ہیئت کے مسائل، ترسیل کی کامیابی اور ناکامی کے سوالات نے ایسا راگ الاپا کہ تخلیقی تجربے، اس تجربے میں گندھی ہوئی اقدار اور بصیرتوں کے مسائل پس پشت جا پڑے۔ آخر اس عہد کے زوال اور مادی کامرانیوں نیز ٹکنولوجیکل فتوحات کے نتیجے میں رونما ہونے والے اخلاقی ملال کی آگہی کو عام کرنے کا فریضہ کامیو اور سارتر اور رسال بیلو نے بھی تو انجام دیا تھا۔ ان کے قاری نہ تو صرف معمہ باز تھے نہ ہی اس احتیاج کے غلام کہ معمے کے ٹوکن ان کے نقادوں سے جب تک حاصل نہ کیے جائیں گے اس معمے کو کرنا یا نہ کرنا بُرا ہوگا۔ مگر یہ اشارے پڑھ کر کتابوں میں بس لفظ ڈھونڈتے رہے کہ خالی جگہیں پُر کی جا سکیں۔ لفظوں کی مانگ بڑھی تو خالی جگہوں کا دائرہ بھی وسیع ہوتا گیا۔

قرۃ العین حیدر کے بیان میں ان باتوں کی ضرورت یوں پیش آئی کہ ان کی کہانیوں سے اُبھرنے والے مسائل کا جائزہ خود قرۃ العین حیدر کے اخلاقی ملال اور اقدار کی بحث کے بغیر ناتمام رہے گا۔ اس سوال تک آنے سے پہلے یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ وہ مصنفہ جس کی زبان اور اسلوب پر اور تو اور کرشن چندر تک کو انگریزی اور انگریزیت کا گمان ہوا تھا، اس نے داستان و قصص کے اسالیب سے قطع نظر اُردو ناول کے ابتدائی دَور کی جس شخصیت سے اپنے شغف کا اظہار کیا، وہ نہ تو نذیر احمد ہیں نہ شرر بلکہ ہنسوڑ، تماش بین اور داستان طراز سرشار ہیں۔ سرشار نے بھی تاریخ کے حوالے پر اپنی نظر جمائے رکھی مگر نذیر احمد اور شرر سے کلیتہً مختلف سطح پر۔ وہ اپنے ماضی کے انحطاط کی بات ماتھے پر شکن لائے بغیر کرتے ہیں اور اپنے مقاصد کی ترجمانی کے لیے اپنے کرداروں کی زبان و ذہن پر پہرے نہیں بٹھاتے بلکہ ایک ایسی فضا ترتیب دیتے ہیں کہ یہ مقاصد آپ ہی آپ اُس سے چھن کر ہم تک پہنچ جاتے ہیں۔ پھر اپنی روایت سے بھی ان کا رشتہ نذیر احمد اور شرر کی بہ نسبت زیادہ بے تکلف اور بے ساختہ رہا۔ اکہرا پن سرشار کے یہاں بھی ہے مگر ایک خاص سطوت و شکوہ کے ساتھ۔ کم سے کم وہ کھل کر ہنستے تو ہیں اور نذیر احمد یا شرر کی طرح (دونوں میں سمتوں کے فرقوں کے باوجود) اپنے ذہنی اور سماجی مقاصد کے حضور بندھے سمٹے نظر نہیں آتے۔

نئی حسیت کے ترجمانوں میں بیشتر افسانہ نگار استعارے اور علامت کے ٹائٹ جینز اور جیکیٹ کے سبب اپنی اصل سے زیادہ بندھ سمٹ گئے؛ بجائے اس کے کہ وہ استعارے کے خالق دکھائی دیتے، استعارے کی مخلوق بن گئے۔ رہی سہی کسر اس ہزیمت زدگی اور ہسٹیریائی رویے نے پوری کر دی جو حاضر کے گہرے، سچے تخلیقی ادراک کی جگہ حاضر کے خوف یا اس سے نفرت کا پروردہ تھا۔ جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے، یہ رویہ پہلی جنگِ عظیم کی باقیات الصالحات اور ان کی بھی محض ادھوری آگہی کا عکاس ہے۔ اسے سینے سے لگائے رکھنے میں کچھ مدد نئی تنقید نے دی، اس سے زیادہ معاون پوسٹ موڈرنسٹ مغرب سے بے خبری رہی۔ ہمارے یہاں ایسے دانش مندوں کی کمی نہیں جو اس عہد کے تخلیقی اور ذہنی

میلانات کی تعبیر صرف وجودی فکر کے حوالے سے کرتے ہیں اور وجودی فکر کا مفہوم بھی ان کے نزدیک بس یہ مفروضہ متعین کرتا ہے کہ اس فکر کا پہلا اور آخری رشتہ فرد کی ذات سے ہے۔ اس ذات کے چہار سمت پھیلی ہوئی دُنیا اور اس کے زمانے سے ماورا نمانے فقط فریب ہیں۔ لمحۂ حاضر حقیقت، باقی سب مجاز۔ مگر حاضر کے معنی صرف حال کے پابند نہیں ہوتے۔ اور ذات سے وابستگی کے معنی بھی یہ کب ہوئے کہ ذات کے حصار سے باہر جو کچھ ہے، لاموجود ہے۔ کامیو اور سارتر یہ تو محسوس کرتے ہیں کہ فرد تاریخ سے فیضیاب ہونے کے بجائے دراصل تاریخ کا شکار رہا ہے۔ لیکن فرد کا جائزہ وہ اس کی پوری صورت حال کے پس منظر میں لیتے ہیں۔ ان کی بصیرت کے حزنیہ تاثر کی اساس اس تصور پر قائم ہوئی ہے کہ ہمارے زمانے کا انسان اخلاقی ذمے داریوں کے شعور سے یکسر لاتعلق ہو چکا ہے۔ اس کی لامرکزیت، بے سمتی اور ہزیمت خوردگی کا بنیادی سبب وجود کے اخلاقی مناصب سے یہی بے نیازی ہے۔ اُس کی تنہائی کے انکھوے بھی اسی بے نیازی کے نتیجے میں اُجڑی ہوئی رُوح کی زمینوں سے پھوٹے ہیں۔ اور اس تنہائی کا سب سے المناک پہلو یہ ہے کہ فرد گرد و پیش کی زندگی کے جبر و تشدد کے مقابلے میں خود کو بے بس پاتا ہے۔ یہ تنہائی آگ کا دریا کے گوتم نیلمبر کی ازلی و ابدی تنہائی کی وہ جہت ہے جو معاصر عہد کے آشوب سے ایک براہ راست رشتہ (بیگانگی کا) استوار کرتی ہے۔ دلربا، اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو، سیتا ہرن، حسب نسب، جلاوطن، قلندر اور فوٹوگرافر کے فکری تانے بانے میں بھی اس جہت کا سُراغ ملتا ہے۔ ماضیٔ قریب کی تاریخ اور تہذیبی ماحول سے حال تک کا سفر قرۃ العین حیدر کے بہت سے کرداروں نے اس طرح طے کیا ہے کہ اُن کی بے بسی اور تنہائی کے رنگ بتدریج روشن ہوتے گئے ہیں اور اسی کے ساتھ ساتھ وہ اخلاقی افسردگی بھی جو دو تہذیبوں یا دو زمانوں کے تصادم کی خبر دیتی ہے۔

سال بیلو کا خیال تھا کہ معاصر معاشرہ اور اس کے خارج از اخلاق اداروں نے سب سے کاری ضرب انسانی ضروریات پر لگائی ہے۔ یہ ادارے فرد کو کچھ دیتے نہیں، سوائے دکھ کے۔ یہ فرد اور اجتماع کی کشمکش میں فرد کے دفاع کی کوئی صورت بھی مہیا نہیں کرتے۔ بحر کم ظرف ہے بسان حباب۔ جس معاشرے کی بنیادی قدر ایک پاگل دوڑ، ایک مستقل رسہ کشی، ایک نفس پرستانہ خود نظری اور خود غرضی ہو وہ اپنے افراد کو دے بھی کیا سکتا ہے؟ جن معاشروں میں اشتراکی اور اجتماعی نظام کا بول بالا ہے، وہ فرد کے مقدرات پر ایک اور سمت سے حملہ آور ہوتے ہیں۔ آئنسکو اور بیکیٹ کا ملال اس بات پر ہے کہ آج انسان کے پاس نہ تو اپنی پیچیدگیوں کو سمجھنے سمجھانے کا کوئی ایسا معیار رہ گیا ہے جو سب کے لیے یکساں طور پر قابلِ قبول ہو، نہ ہی اس کا عہد اپنی اخلاقیات وضع کر سکا ہے۔ نتیجہ؟ دُور دُور تک پھیلا ہوا مہملیت کا سیلاب۔ ۔ ۔ !

الیٹ نے فرد کی تنہائی کے اسباب اُس کی مایوسی، فریب شکستگی، انتشار، عدم استحکام اور بے عقیدگی میں تلاش کیے تھے اور یہ سارا منظریہ الیٹ کے نزدیک ماضی کے غیاب اور حال کے حضور نے ترتیب دیا تھا۔ بیکیٹ نے ماضی و حال کے تضادات سے ماورا ہو کر فرد کے تمام تر آشوب کا سلسلہ اس کے ازلی مقدر سے جوڑا تھا۔ وہ نہ تو ماضی کی طرف واپس جا سکتا ہے، نہ حال میں ٹھہر سکتا ہے، مگر اُس کی روح ہار ماننے پر تیار نہیں ہوتی اور رینگتی کھسکتی آگے کو بڑھتی جاتی ہے؛ وہ نہ تو تاریخ (ماضی) کو پناہ گاہ بنا سکتا ہے (الیٹ کے فرد کی طرح)، نہ ہی خود کو فنا (موت) کے حوالے کرنا چاہتا ہے؛ اپنی سراسیمگی، مہملیت، بے حصولی اور نامرادی، اپنی نفرت، غصے اور اضطراب کے باوجود وہ چلتے رہنے، جیتے رہنے، کیچڑ میں سر ڈالے رینگتے رہنے کی طلب سے باز نہیں آتا؛ یہ ایک اثبات آمیز طلب ہے۔ ایک تمنا آفریں جستجو، ایک انقلابی جد و جہد جو ماضی و حال کا رشتہ مستقبل سے جوڑتی ہے؛ اسی لیے سارتر نے آئنسکو اور بیکیٹ کی زوال پرستی کے مفہوم کو از سرِ نو متعین کرنے کی ضرورت پر زور دیا تھا۔

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سوہنی

حاضر کے آشوب کی قبولیت کا رجحان قرۃ العین حیدر کے کرداروں میں بھی ملتا ہے۔ وہ گزرے ہوئے وقت کو یاد کرتے ہیں تو اس لیے کہ اسی بہانے حاضر کے خساروں کی یاد دلا سکیں۔ وقت کے گرداب میں انھوں نے کیا کھویا ہے اور کیا پایا ہے، اس کا کچھ حساب کر سکیں۔ یہ کردار نہ تو مراجعت کے طلب گار ہیں نہ انقلابی۔ مگر بہت حساس ہیں، ایک رفتار پیما کی طرح۔ ان کی حیثیت ایسے نازک آلوں کی ہے جو موسم کی تبدیلی اور وقت کے ایک منطقے میں درجۂ حرارت کے اتار چڑھاؤ کی خبر دیتے رہتے ہیں، ایک نیم فلسفیانہ لاتعلقی کے ساتھ۔ مثلاً:

شہرزاد کی پرچھائیں ساکت ہوگئی۔ رات آدھی سے زیادہ گزر چکی تھی۔ آتش دان کے شعلے مدھم پڑ گئے۔ کمرے میں اب صرف دیوار پر لگا ہوا الکٹرک کلاک روشن تھا۔ میں نے نظریں اٹھا کر اسے دیکھا: کلاک کا روشن چہرہ جو صرف وقت بتاتا رہتا ہے۔ بے رحمی، بے تعلقی، بے نیازی کے ساتھ۔ اس کو ذرہ بھر پروا نہیں کہ سارے وقت تم نے کیا بیت رہی ہے۔

—— چائے کے باغ

بڑی لڑکی نے گانا شروع کر دیا ہے: "سفر ہے دشوار... سفر ہے دشوار... خواب کب تک... بہت بڑی منزل عدم ہے...

لنگڑی بچی مصرعۂ ثانی اٹھاتی ہے: نسیم جاگو... نسیم جاگو... کمر کو باندھو، اٹھاؤ بستر کہ رات کم ہے... سامعین سر ہلا ہلا کر جھوم رہے ہیں۔

جوانی و حسن، جاہ و دولت، یہ چند انفاس کے ہیں جھگڑے...

اپاہج بچی بڑی محنت سے بڑی بہن کا ساتھ دیتی ہے۔

"اجل ہے استادہ دست بستہ، نوید رخصت ہر ایک دم ہے... بسان دست سوال سائل تہی ہوں ہر ایک مد عا سے... بڑی لڑکی شین قاف سے درست، نہایت سلیقے سے گا رہی ہے۔

—— اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو

جب کوٹھی کا شمالی قطعۂ زمین فروخت کیا گیا مرزا گرڈ گردی پیوندِ خاک ہو چکے تھے۔ کوٹھی کا نصف احاطہ خرید کر اس کے نئے مالک نے ملٹی اسٹوری اپارٹمنٹ بلاک بنوانا شروع کر دیا۔ پچھلے دو تین مہینے سے کمپاؤنڈ میں دن بھر ہنگامہ رہتا۔ اینٹوں کے ٹرک۔ راج مزدوروں کا غل۔ اجنبی چہروں کا ہجوم۔ بیرونی برآمدے کے آدھے حصے کے علاوہ بیٹھنے کے لیے اب اور کوئی جگہ باقی نہیں رہی تھی۔ بحالت مجبوری دونوں باپ بیٹے وہیں کرسیاں ڈالے بیٹھے رہتے۔

—— دلربا

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سوا کیس

لیکن یہ کمرہ - قالین، پرانا فرنیچر، تصاویر، پردے، فرش کے ٹائل، باغ کے پھول، ہر چیز وہی تھی۔
یہ گھر اب بھی بندرگاہ میں ٹھہرا ہوا ایک خاموش محفوظ جہاز تھا جس میں کبھی کبھی آکر وہ یہاں کے سکون سے خود کو
ہم آہنگ کرنے کی کوشش کرتی تھی۔ نیچے بل کھاتی ہوئی طویل خاموش سڑک کے پرے جمنا جی اسی سکون سے بہہ
رہی تھیں۔ کیا واقعی اتنا سکون ممکن ہو سکتا ہے؟ کمروں کا چکر لگا کر وہ پھر سے اپنے کمرے میں واپس آ گئی۔
"اری سیتا۔۔ کہاں گھومتی پھرے باؤلی سی، باہر آجا، اندر بڑی سیلن ہے۔۔۔!"

—— سیتا ہرن

دن اور رات کا حساب رکھنے کی غلطی کبھی نہ کرنا۔ وقت کا حساب
کوئی نہیں لگا سکا ہے۔

تجھ کو پرکھتا ہے یہ۔ مجھ کو پرکھتا ہے یہ —— سلسلۂ روز و شب صیرفیِ کائنات۔

دن اور رات کا حساب —— زندگی کوئی تمھاری ڈوکومنٹری فلم ہے کہ کے ساری زندگی
لونگ شاٹ کلوز اپ میں سمیٹ دو۔ —— بلقیس نے ایک مرتبہ صولت سے کہا تھا۔

سلسلۂ روز و شب تارِ حریر دو رنگ

ہوا کے جھونکے نے دروازہ زور سے بند کر دیا

—— سیتا ہرن

کٹھ پتلیاں سُتلیوں سے آویزاں اسٹیج پر اتاری جاتی ہیں۔ تماشاگر ایک سُتلی اوپر کھینچ لیتا ہے۔
دوسری کٹھ پتلی نیچے اتار دیتا ہے۔

—— ملفوظات حاجی گل بابا بیک تاشی

سردی بڑھتی گئی اور بے کراں تنہائی اور زندگی کے ازلی اور ابدی پچھتاووں کا ویرانہ۔ آفتاب بہادر
تم کو پتہ ہے کہ میری کیسی جلاوطنی کی زندگی ہے۔ ذہنی طمانیت اور مکمل مسرت کی دنیا جو ہو سکتی تھی، اس سے دیس نکالا
جو مجھے ملا ہے، اسے بھی اتنا عرصہ ہو گیا کہ اب میں اپنے متعلق کچھ سوچ بھی نہیں سکتی۔

—— جلاوطن

ان تمام اقتباسات میں اپنے ذاتی آشوب کو ایک نیم فلسفیانہ سطح پر قبول کرنے کا جو رویہ ملتا ہے، اُس کی نوعیت ایلن روب
گریئے کی طرح فوق المعروضی اور غیر جذباتی نہیں ہے؛ تاہم اس میں شامل لاتعلقی کا عنصر ایک ایسے طرزِ احساس کی نمائندگی کرتا ہے جسے
ہم آج کے انسان کی الم آزمودگی سے پیدا شدہ 'ڈھٹائی' کا نام دے سکتے ہیں۔ رنج کا خوگر ہو جانے سے رنج مٹ نہیں جاتا، مگر اسے
سہنے کے آداب ضرور سیکھ لیے جاتے ہیں۔ قرنوں اور صدیوں کے تجربے سے گزرنے کے بعد زندگی اب اتنی پختہ کار ہو گئی ہے کہ وجود کی مبہم
ترین سطح پر بھی اپنی بنیادوں کا دفاع کر سکتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے تمام کردار اٹلکچول نہیں ہیں تاہم اس رمز سے آگاہ ہیں۔ پھر ان کی
ابتدائی تحریروں اور حالیہ تحریروں کو ایک ساتھ سامنے رکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ اُن کے ذہنی میلانات، ترجیحات، اقدار و تحفظات

کے شانہ بہ شانہ اُن کی کہانیوں کے طبیعی ماحول اور اس ماحول کی تشکیل کرنے والے کرداروں، اشیاء، واقعات اور حوالوں کے محور بھی تبدیل ہوئے ہیں۔ الیمیٹ اور جوائس کی میسری دہائی کی تخلیقات اور بعد کی تخلیقات میں ذہنی وابستگیوں، ترجیحات اور رویّوں کا فرق موجود ہے۔ جوائس کے یہاں تاریخ کے ایک متواتر تصور اور الیمیٹ کے یہاں ایک مابعد تاریخی بصیرت کو وقت کے ساتھ بدلتے ہوئے ذہنی مفروضوں کا نشان سمجھنا چاہیے۔ ممتاز شیریں کے لفظوں میں یہ لکھنے والے کی سرشت کی سنگینی ہے جو ایک طویل جانکاہ تخلیقی ریاض کا حاصل بھی ہو سکتی ہے۔ روشنی کی رفتار کی پدما کہتی ہے: ہم اپنے اپنے وقت سے آگے یا پیچھے نہیں جا سکتے؛ اپنے اپنے دور کی آزمائشیں سہنا ہمارا مقدر رہے؛ ہم تاریخ کو آگے یا پیچھے نہیں سرکا سکتے۔ گویا کہ چار و ناچار زندگی کے طوق کا بوجھ اُٹھانا ہے۔ شاد باید زیستن ناشاد باید زیستن۔ مغرب میں پوسٹ موڈرنزم کی روایت کے ایک مفسّر کا خیال ہے کہ ننا پرستی، جسے جدیدیت کی روایت کے ابتدائی دور میں آواں گارد کے ایک بنیادی عنصر سے تعبیر کیا گیا تھا، دوسری جنگ عظیم کے بعد کی روایت میں اپنا مقام کھو بیٹھی، چنانچہ یہ واقعہ ان دو ادوار کے درمیان ایک حدِ فاصل قائم کرتا ہے۔ بعد کے دور میں زندگی اپنی بہیمیت و مہملیت کے باوجود ایک ناقابلِ تردید سچائی کی صورت قبول کی گئی۔ نتیجتہً انسانی مقدر کی طرف ایک اثباتی رویّے نے فروغ پایا۔ انسانی وجود اور اس کے متعلقات کی ترجمانی کے لیے اسالیب وجود میں آئے۔ ان میں ایسے اسالیب بھی شامل تھے جو اپنے بیرونی تاثر اور ترکیب کے اعتبار سے پرانے تھے۔ نئے لکھنے والوں نے انھیں مسترد کرنے کے بجائے، اپنی تخلیقی ضرورتوں کے مطابق ان میں نئے امکانات کا سُراغ لگایا۔ اسی طرح ماضی بھی، جسے بے جان سمجھ کر کب کا رد کیا جا چکا تھا (آواں گارد) اسے امکانات کے ایک نئے مخزن اور ایک زندہ قوت کے طور پر دیکھا گیا۔ یہاں اس قوت کے تفاعل کی سمت و نوعیت سے بحث نہیں۔ عرض یہ کرنا ہے کہ نئے لکھنے والوں نے ماضی کو حال میں شامل ہی نہیں، شمولیت کا اہل بھی سمجھا کہ اس کے واسطے سے اقدار کی اُس گم گشتہ کڑی کا پتہ ملا جو پہلی جنگ عظیم کی ضربوں سے ٹوٹ چکی تھی۔ ہمارے افسانوی ادب میں اس طرزِ احساس کی ترجمانی جس قدر تواتر کے ساتھ اور جس موثر پیرائے میں قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین نے کی ہے، اس کے پیش نظر نئی حسیت کے بیشتر ترجمان پُرانے اور پوسٹ موڈرنزم سے پہلے کی مغربی جدیدیت کے قیدی دکھائی دیتے ہیں۔ ماضی کے رسمی مفہوم سے دل بستگی انھیں اپنے تعصبات سے آزاد نہیں ہونے دیتی۔

قرۃ العین حیدر کے تاریخی موقف کی ترجمانی کا فریضہ انجام دینے والے کردار وقت کی وجودی معنویت سے زیادہ اُس کے موضوعی ادراک کا پتہ دیتے ہیں۔ اشیاء اور مظاہر ان پر اس صورت میں اثر انداز نہیں ہوتے جیسے کہ فی الحقیقت وہ ہیں، بلکہ کرداروں کی اپنی نظر کے تابع محسوس ہوتے ہیں۔ لہٰذا اُن اشیاء اور مظاہر کی شخصیت اندر سے بدل جاتی ہے۔ دلرُبا میں آغا حشر کے تھیٹر کی روایت اور اُس کے مناسبات، اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو میں لکھنؤ کی آخری بہار کے بعد کا تہذیبی اور سماجی ماحول جن ٹھوس اور مادّی حوالوں سے مزیّن ہوئے ہیں، ان کی ہیئتیں مانوس سہی لیکن وقت کے ایک بدلے ہوئے تناظر میں ان کا باطنی ماحول بھی کچھ کا کچھ ہو کر رہ گیا ہے۔ ڈالی کی گھڑیوں کا ڈھانچہ اوپر سے تبدیل ہوا تھا، ان حوالوں کی شکلیں تو برقرار ہیں مگر تجربے کی تمازت نے انھیں اندر سے پگھلا دیا ہے:

> کُرتوں کی ترپائی، فی کرتا دس پیسے؛ ایک ساری کے پانچ، دس یا پندرہ روپے؛ بھاری کام کے بیس پچیس؛ ایک نیا پیسہ فی مرّی پتی؛ ایک آنہ فی پھول بچّی کڑھائی؛ ایک نیا پیسہ فی شیڈ ورک؛ ایک نیا پیسہ فی بوٹی۔

اور ساری اپنے سامنے پھیلا کر اس پر چھپے ہوئے بیل بوٹوں کو غور سے دیکھا۔ سوئی میں دھاگہ پرویا۔

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سوتیلی

دیوار کے سہارے بیٹھ کر ساری کا آنچل گھٹنوں پر پھیلایا۔ بوٹا کاڑھنا شروع کیا۔
تب وہ دفعتاً اپنا سر گھٹنوں پر رکھ کر پھوٹ پھوٹ کے رونے لگی۔

——— اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو

بڑا شگفتہ، سہانا دن تھا۔ تیز نیلے آسماں پر رنگ برنگے پرندے ہوا کی لہروں میں تیر رہے تھے۔ حدِ نظر تک سبزہ پھیلا تھا۔ نیلے پانیوں میں گھرے ناریل، سپاری اور تاڑ کے درختوں کے جزیروں پر سفید بگلے اور چیہے منڈلا رہے تھے۔ جگہ جگہ ہرے بھرے گاؤں کے جھونپڑوں پر زرد، سُرخ اور کاسنی پھولوں کی بیلیں لہلہا رہی تھیں۔ جھیلوں میں سُرخ کنول کھلے تھے۔ نالوں میں نیلوفر اور سوسن جگمگاتے تھے۔ ندیوں میں نوکے چل رہے تھے ——— آخر ہم کاہے کی لوکیشن تلاش کر رہے ہیں۔

اکرم خاں وقتاً فوقتاً جھک کر کیمرہ چلا دیتا۔ پیچ دار پہاڑی راستے کے کنارے ایک وائرلیس جیپ کھڑی تھی۔ کچھ فاصلے پر چند فوجی ٹہل رہے تھے: کل رات یہاں ایک معمولی انسی ڈنٹ ہوا تھا ———
پائلٹ نے بشاشت سے کہا۔

——— چائے کے باغ

یہاں راوی کی آنکھ کا عمل کیمرے سے مماثل ہے، اس کے باوجود اشیاء آپ اپنی ہستی کے بجائے دراصل اُس تجربے کو منعکس کرتی ہیں جو بصارت کی گرفت میں آنے والے مناظر سے آگے ہے اور جس کی جڑیں لکھنے والے کی بصیرتوں میں پیوست ہیں۔ قاری کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگتی کہ جزئیات اور تفصیلات کا یہ سارا تماشہ اپنی حقیقت آثاری کا پابند نہیں اور اسے اشیاء کے باطن میں دور تک سفر کرنا ہے۔ اشیاء اپنے بیان سے زیادہ مکاں میں اپنا اظہار کرتی ہیں۔ ہم انھیں پڑھتے نہیں بلکہ دیکھتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی تخلیقی تلاش انھیں بھی نادیدہ و نایافت جہانوں کی سیر کراتی ہے اور ان کے قاری کو بھی۔ ہر منظر کسی اور منظر کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ان کی کئی کہانیوں میں کردار جو بجائے خود تماشہ ہوتے ہیں اور کہانی کی خارجی پرت کے معمار، کسی نہ کسی موڑ پر تماشہ سجانے کے عمل میں بھی مصروف نظر آتے ہیں۔ گویا کہ ایک کہانی دوسری بہت سی کہانیوں کا عقبی پردہ ہوتی ہے۔ اس طرح بیانیہ رہتے ہوئے بھی ان کی کہانیاں اس اصطلاح کے مروجہ مفہوم میں بیانیہ نہیں رہ جاتیں۔ واقعات کے تدریجی ارتقا سے زیادہ زور اس بات پر ہوتا ہے کہ پڑھنے والا واقعات سے منسلک مناظر کی غیر منظم ترتیب، یادداشت (ماضی) اور واقعے (حاضر) کے باہمی تفاعل (Interaction)، بظاہر ایک دوسرے سے لاتعلق اشیاء کی صف بندی، کرداروں کے عمل سے زیادہ اُن کی نفسی کیفیت اور اس کیفیت کے بے ترتیب نشانات کی مدد سے لکھنے والے کے ماضی الضمیر تک پہنچنے میں کامیاب ہو۔ کردار چپ رہتے ہوئے بھی گویا دکھائی دیتے ہیں، کبھی اپنی خامشی اور موڈ کے واسطے سے، کبھی خارجی مظاہر کے انعکاسات کے ذریعے، کرسٹوفر مورلے کے ناول THUNDER ON THE LEFT کے سمندر کی طرح جو ساحل پر استادہ حویلی میں بپا حشر کی خبر دیتا رہتا ہے۔ میرے بھی صنم خانے سے لے کر آخرِ شب کے ہمسفر اور (تادمِ تحریر) اُن کے غیر مطبوعہ ناول گردشِ رنگِ چمن تک قرۃ العین حیدر کے یہاں ایسے مناظر کی کثرت دکھائی دیتی ہے جو بے جان، بہ ظاہر بے حس اشیاء کی وساطت سے کہانیوں کے عمل، رفتار اور تحرک کی نشاندہی کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر ایک سی مہارت کے ساتھ اونچے طبقے، متوسط طبقے، حویلیوں، کوٹھیوں اور کھنڈروں، جگمگاتے شہروں اور مینہ کے ماتے جنوں اور گاؤں، آبادیوں اور خرابوں

کے نقشے سمیٹ کرتی جاتی ہیں۔ ان نقشوں میں مضحک اور متین کا فرق بھی مٹ گیا ہے (دلربا، گردشِ رنگِ چمن) چنانچہ ان کا مجموعی تاثر ایک غم آلود طربیے کا ہے۔ ایسے نقشوں میں کرداروں کی ہنسی پڑھنے والوں میں دہشت اور افسردگی کا احساس پیدا کرتی ہے۔ نئی شاعری میں سنجیدگی اور مزاح کی جانبداری سے انکار کے جس تصور نے شاعرانہ عمل اور غیر شاعرانہ کے امتیازات کو تباہ کر کے رکھ دیا تھا، اس کی حقیقی معنویت کا سراغ اسی نوع کی تصویروں میں ملتا ہے۔ تمسخر، طنز اور مزاح سے متانت، دہشت اور افسردگی تک جو راستہ جاتا ہے، وہ کسی قسم کی فکری اور جذباتی سہل پسندی کا متحمل نہیں ہوتا ہو بھی نہیں سکتا۔ بصیرت کی پیچیدگی اور اسالیب کی کثیر الجہتی کے بھید کچھ ایسی ہی تصویروں میں کھلتے ہیں۔ ان کی روشنی میں کارِ جہاں دراز ہے کے راوی، قصہ گو، وقائع نویس، مورخ پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی الگ الگ سرگرمیاں کیونکر اپنی شناخت کا تحفظ کرتے ہوئے بھی بالآخر ایک بڑی مجموعی اور مہیب سرگرمی کا حصہ بنتی جاتی ہیں۔

لارنس نے ایک پیشین گوئی کی تھی کہ مستقبل کا ادب انسان اور انسان کے رشتوں کی جگہ انسان اور خدا کے رشتوں کی تلاش اور تعبیر کو اپنی مرکزی اساس بنائے گا۔ واللہ اعلم۔ ابھی تو انسان اپنی اور اپنی دنیا کے رابطوں کو سمجھنے اور متعین کرنے کی جدوجہد سے بھی آزاد نہیں ہو سکا ہے۔ قرۃ العین حیدر کی کہانیوں (سیتا ہرن، دلربا، اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو) میں ان رابطوں کی تفہیم و تقدیر کے نسوانی حوالے بعض نقادوں کو اس نتیجے تک لے گئے ہیں کہ ان کا بنیادی مسئلہ وقت اور تاریخ کے تناظر میں عورت کے مقدرات سے جڑا ہوا ہے۔ اعترافات کی فلورا، چاندنی بیگم اور قید خانے کی حیا اور ٹیگور کے باغ کی راحت کاشانی، آگ کا دریا کی چمپا احمد، دلربا کی گلنار، نظارہ درمیاں ہے کی پھیرو جی دستور، اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو کی قمرن، ہاؤسنگ سوسائٹی کی ثریا حسین، آخرِ شب کے ہم سفر کی دیپالی اور سیتا ہرن کی سیتا میر چندانی کے مقدرات برحق، مرد کے ہاتھوں عورت کے استحصال، عورت کی خود سپردگی قربانی، ذہنی و جذباتی جلاوطنی کے مسائل بھی برحق، لیکن قرۃ العین حیدر کے تخلیقی مقاصد، تاریخی موقف اور ذہنی و جذباتی سروکار کی سرگزشت اگر اتنی ہی سہل ہوتی تو پھر مباحث میں بہت دور جانے کی ضرورت ہی کیا رہ جاتی۔ یہ فریضہ ایک نہایت نیک اندیشانہ سطح پر علامہ راشد الخیری بھی انجام دے چکے تھے۔ میرا خیال ہے کہ قرۃ العین حیدر کے یہاں ان کرداروں کی حیثیت ایسے آئینوں کی ہے جن کی منزہ سطح پر زندگی اور وقت اپنی رنگا رنگ صورتوں اور سوالات کے ساتھ منعکس ہوتے ہیں۔ بناؤ اور بگاڑ کا ہر تماشہ اس سطح پر اپنی صداقتوں کا اظہار اور ان کی نہایتوں کی جستجو کرتا ہے۔ یہ نہایتیں کیا ہیں، اسے جاننے کے لیے نظارے کے اُس پار جانا ہوگا۔

بقول شخصے: صداقتیں جن کی مسلسل اور ارتقا پذیر توسیع میں مضمر ہوتی ہیں ——— چنانچہ قرۃ العین حیدر نے بھی توسیع کے اسی عمل کو اپنے بنیادی تخلیقی نصب العین کے طور پر اختیار کیا ہے۔ تاریخ سے مابعد التاریخ تک، مشاہدے سے قیاس تک، اور تجربے سے ذاتی و اجتماعی یادداشت تک اسی عمل کے سلسلے پھیلے ہوئے ہیں۔

پانچ

انتظار حسین

جاتری

بڑے سے بڑا ادیب بھی اینٹوں کی دیوار کے آر پار نہیں دیکھ سکتا۔
لیکن عام لکھنے والوں کے برعکس وہ دیوار بناتا بھی نہیں!

——— آڈن

انتظار حسین میرے لیے ایک نام نہیں، ایک تجربہ ہے، ایسا تجربہ جو گھڑی کی سوئیوں کے ساتھ گئے دن یا بیتے ہوئے لمحے کا واقعہ نہیں بن جاتا بلکہ دل میں یوں ڈوب جاتا ہے کہ اسے صرف اپنے وجود کے حوالے سے محسوس کیا جا سکے۔ اس تجربے کی نوعیت کیا ہے؟ اس کی حدیں کیا ہیں؟ اس زندگی کو جو مجھے بسر کر رہی ہے اور اس زندگی کو جس کے تماشے میں اپنے آپ کو میں گھرا ہوا پاتا ہوں، اس تجربے نے کیوں اور کس طرح اور کن جہتوں سے متاثر کیا ہے، اس حقیقت کا غیر جذباتی اور معروضی تجزیہ میرے لیے ممکن نہیں۔ یہ کہنا بھی مشکل ہے کہ یہ تجربہ مثبت ہے یا منفی، مفید ہے یا مہلک۔ لفظ اور وہ بھی تخلیقی لفظ کا معاملہ ادب پڑھنے والے کے لیے بے حد ذاتی ہوتا ہے بشرطیکہ پڑھنے والا ادب کو ایک جذباتی اور جمالیاتی ضرورت کے تحت پڑھے اور کسی ایسے مقصد کا تابع نہ ہو جو اس کے حواس کو یکسو نہ ہونے دے۔ اب اس معاملے کو جو اس درجہ ذاتی بن جائے اجناس کی خرید یا اشیاء کے انتخاب اور مول تول یا گاہک کی ضرورت اور پسند کے حساب کتاب سے کچھ تو الگ ہونا چاہیے۔ اظہار کا وہ سانچہ اب تک وجود میں نہیں آسکا جو یہ بتا سکے کہ مرجھائی ہوئی بے برگ و بار شاخوں سے ڈھال درخت یا کسی نجی المیے کے اندوہ کی حدود تنہا کیا ہوتی ہے۔ ایک لہو رنگ شام کی دہلیز پر حسینؑ کو دیکھ کر انیس بھی بس اتنا کہہ سکے تھے کہ "آج شبیر پہ کیا عالم تنہائی ہے"۔ یہ کیا ہے، سوال بھی ہے اور اس کا جواب بھی، ایسا جواب جس میں سوال سے زیادہ الجھن اور بے بسی اور زہرناکی چھپی ہوئی ہے۔ انتظار حسین کے افسانے بھی میں نے کبھی کسی جواب کی توقع کے ساتھ نہیں پڑھے اور نہ ہی اس لیے کہ ان سے کسی تعصب کی تصدیق ہو سکے۔ ان کے مقدمات سے اتفاق و اختلاف کی بحث اسی وجہ سے میرے لیے بے معنی ہے۔

اصل میں سوال جتنے رمز آمیز اور وسیع ہوتے ہیں بیشتر صورتوں میں جواب اتنے ہی دو ٹوک، محدود اور عامیانہ۔ اور وہ جواب جو سوالوں کی مثال پیچیدہ دکھائی دیں لوٹ کر پھر سوال بن جاتے ہیں۔ انتظار حسین کے افسانے بھی سوالوں کا ایسا ہی سلسلہ ہیں۔ انھوں نے پرانی کہانیوں میں نئے ادب کے اور رفتگاں کی یاد میں نئے عہد کے چند سوالوں کا جواب ڈھونڈا بھی تو اس طرح کہ جواب گھوم پھر کر دوبارہ سوال بن گئے۔ یہ جواب تلقین، تنبیہہ اور جذباتی غلو سے یکسر عاری تھے۔ سینے سے رس رس کر نکلتی ہوئی افسردگی میں ڈوبا ہوا لہجہ اور یقین سے خالی جواب پڑھنے والے کو نہ تو مرعوب کرتے ہیں نہ اس کی ذہنی قیادت کا ہنگامہ کھڑا کرتے ہیں۔
اب انتظار حسین نے جن سوالوں کو بے جواب چھوڑ دیا یا جن جوابوں میں پھر سے سوال نتھی کر دیے ان پر لوگ طرح طرح سے

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سو ستائیس

عاید ہوتے ہیں۔ افسانوں کی بات الگ دھری رہ جاتی ہے اور کوئی کہتا ہے کہ انتظار حسین کی باتوں میں سارا چکّر اس نفسیات داں کا چلایا ہوا ہے جس نے نسلی حافظے اور اجتماعی لاشعور کے نام پر فرد کے آشوب کو ایک کلّی استعارے یعنی انسان کے تناظر میں سمجھنے اور سمجھانے کا جتن کیا تھا۔ معلوم نہیں واقعہ کیا ہے۔ میں نے تو اس ضمن میں انتظار حسین کے افسانوں کی سیر کے بعد بس اتنا سوچا کہ یونگ اگر علمی مسئلہ ہے تو وزیر آغا کے لیے، انتظار حسین کے لیے وہ ایک ادراک ہے۔ کوئی یہ کہتا ہے کہ انتظار حسین کا آسیب وہ درد ہے جو ان کی شیعیت کے وسیلے سے امام حسینؑ کی شہادت کے واقعے تک جاتا ہے یعنی ایک ذاتی، جذباتی اور فرقے وارانہ مسئلہ۔ حیرت اس بات پر ہوتی ہے کہ یہ کچھ سوچنے والا اس ہمہ جہت استعارے یا ذہنی ماحول کو کیونکر نظر انداز کر دیتا ہے جو تاریخ کے اس وقوعے کی جلد توڑ کر نمودار ہوا ہے اور جس کی لوح پر اسم حسینؑ روشن ہے کسی کو یہ شکایت کہ انتظار حسین بس اس ہجرت کے آزار میں مبتلا ہیں جو ۱۹۴۷ء میں گھر چھوڑ کر جانے والوں کو اپنی بے زمینی کے احساس نے بخشا تھا۔ یہ احساس اب ایک مستقل احساسِ زیاں میں منتقل ہو گیا ہے اور انتظار حسین کی ہزیمت زدگی اب اس یوٹوپیا کا خواب دیکھ رہی ہے جو بغداد اور الحمرا اور غرناطہ اور کشمیر اور لاہور اور شاہ جہاں آباد کو ایک دھاگے میں پرو سکے۔ یعنی پھر وہی قومی فرقہ بندی کا مسئلہ۔ اور انتظار حسین ہیں کہ رام لیلا سے کربلا اور مکّے تک یا اسلام آباد سے اندر پرستھ تک گھوم پھر آتے ہیں کہ سفر کے ایک ہی سلسلے میں یہ سارے نام اور مقام آتے ہیں۔ کہانیاں کہنے والے کے لیے جغرافیہ تاریخ سے کم اہم نہیں ہوتا۔

کثرتِ تعبیر کی اس یورش میں مجھے وہ تجربہ گم ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے جسے میں نے سیاست، تمدن، نفسیات اور سماجی علوم کی بندشوں سے الگ کر کے اس کی تمام سمتوں کے ساتھ قبول کیا ہے، صرف اس سطح پر جس پر اس تجربے نے اظہار پایا ہے۔ میرا مسئلہ یہ ہے کہ یہ تجربہ کہانی بن سکا ہے یا نہیں۔ رہا حقیقت اور کہانی کا فرق و فاصلہ تو اس حقیقت سے شناسائی کے لیے نہ تو انتظار حسین کی ضرورت تھی نہ ادب پڑھنے کی۔ وہ دن ہمارے تہذیبی زوال کی انتہا اور ہماری جذباتی فنا کا دن ہوگا جب حقیقت اور کہانی کا بھید ختم ہو جائے۔

کہانی ہو یا کلیاتِ میر، دونوں صرف کھلی آنکھوں سے پڑھنے کی چیز نہیں ہیں۔ کھلی آنکھوں کے ساتھ ساتھ اگر معقولات سے مسلّح ذہن بھی اسی طور بیدار اور چوکنّا رہا تو قدم قدم پر دشواریاں در آئیں گی۔ انمل، انہونی اور بے جوڑ باتیں پریشان کریں گی اور میر صاحب کے اس شعر سے کہ :

اب جہاں آفتاب میں ہم ہیں
واں کبھو سرو و گل کے سائے تھے

ہم تک بس اتنی سی اطلاع بہم پہنچ سکے گی کہ فرنگیوں کے تسلّط اور شاہانِ تیموریہ کے زوال نے دلّی کا نقشہ بدل دیا یا زیادہ سے زیادہ یہ کہ میر صاحب نے بڑا زبردست صدمہ جھیلا۔ مقصود اگر محض یہ کچھ جاننا ہے تو پھر میرا بائی کے بھجن کیوں سنے جائیں یا اسپین کے اس جواں مرگ شاعر کے گیت کیوں پڑھے جائیں جسے اردو کے ایک جواں مرگ شاعر نے اپنا ہم عصر بنا لیا تھا۔ تعقّل اور طبیعی حقیقتوں کے حصار سے آگے بہت آزادی ہے اور آئے دن اس کھلی ہوئی بے حساب فضا میں عجیب اور انوکھے واقعے رونما ہوتے رہتے ہیں۔ اس تو ہم میں یقین نہیں تو رجوع ادب کے بجائے ان پاک طبیعتوں سے کرنا چاہیے جنھوں نے زندگی کی ہزار ہا صبحیں کتب خانوں میں شام کر دیں اور عالم یا دانشور کہلائے۔

اپنے کرداروں کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے انتظار حسین نے لکھا تھا :

مشاہدے کا رستہ سیدھا ہے اور آسان ہے۔ مگر اس کو کیا کیا جائے کہ ہمارے باوا آدمؑ نے چند کلیفیں

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سو اٹھائیس

اپنی جان کو لاگا لی بقیس۔ اولاد نے باپ کی تکلیفوں سے فیض اُٹھایا، مگر اس اولاد میں سے جس نے تخلیقی آدمی بننے کا دعویٰ کیا اُس کے سر پہ بوجھ ڈالا گیا کہ وہ اپنے جدِ امجد کی تکلیفوں کو امانت جانے اور اُن کے دکھ بھرے تجربوں کو فراموش نہ ہونے دے۔

یادُ دکھ بھرے تجربوں کی ہو یا خوشگوار لمحوں کی ہمیشہ دردانگیز ہوتی ہے کہ بالآخر خالی پن اور محرومی ہی کی کوکھ سے سر اُبھارتی ہے۔ اُسے برتنا ہے تو چار و ناچار کچھ حقیقتوں کو حواس اور شعور کی انجمن سے نکال کر اُن کے لیے جگہ بنانی ہوگی۔ پس انتظار حسین نے بھی خود کو راستے سے ہٹا کر انواع و اقسام کے کرداروں کی وساطت سے دُکھ بھرے تجربوں کی یاد تازہ کی ہے اور تکلیفوں کی امانت ہم تک پہنچائی ہے، اُس کردار کے حوالے سے جسے آخری بس میں بیٹھ جانے کے بعد پتہ چلتا ہے کہ بس تو کسی اور راستے پر جارہی ہے، اُس کی منزل سے پرے، اور بس کے تمام مسافروں میں ایک وہی Outsider ہے، اُس کردار کے حوالے سے جس کے قبیلے کا ایک ایک آدمی اپنی ہوس کے ہاتھوں خوار ہوتا ہے اور اپنے عمل اور ردِ عمل کی انتہا پسندی کے سبب اس تناسب اور توازن سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے جس نے آدم کے بیٹوں اور بندروں کے مابین فصل کی لکیر کھینچ رکھی تھی، اُس کردار کے حوالے سے جس کی دوکان میں گھڑیاں بند پڑی ہیں اور باہر نجومی لوگوں کو قسمت کا حال بتا رہا ہے، اُس کردار کے حوالے سے جس کے یاروں کی ٹولی کا ہر فرد ایک دوسرے کے تئیں مشکوک ہے کہ اعتماد کی ڈور ٹوٹ چکی ہے، اس کردار کے حوالے سے جسے دکھ ہے کہ ریل چلی تو سفر کا مزہ جاتا رہا اور اب اگر مزا اور ایڈونچر کا مخزن کوئی سفر ہوگا تو وہ جو بے سواری کا ہے اور سب کا مقدر ہے، اُس کردار کے حوالے سے جو شہر افسوس میں ہے تس پر بھی ہنستا ہے اور بستی کے حیران مکینوں کے لیے خبر بن جاتا ہے، اُس کردار کے حوالے سے جو بنگلہ دیش کی آزادی کے بعد بھاگ کر دوستوں میں پہنچتا ہے تو اس کے پاؤں کی خستہ حال جوتی سوال سے شرابور آنکھوں کا جواب بن جاتی ہے، ان کرداروں کے حوالے سے جو ایک دیوار کو چاٹنے کے درپے ہیں اور وہ دیوار روز کی روز پھر سربلند دکھائی دیتی ہے ——— غرضیکہ بھانت بھانت کے کرداروں نے تجربوں کی یہ امانت، جس کے سلسلے گزشتہ سے موجود تک پھیلے ہوئے ہیں، ہم تک پہنچائی ہے۔ اب افسانہ نگار دیوزاد تو نہیں کہ اتنے سارے کرداروں کا کردار بن جائے یا اتنے بہت سے رنگوں کو ایک اکیلی ذات کے نقطے پر سمیٹ لے۔ ہمارے داستان گو اچھے اور بُرے، نیک اور معیوب چہروں کی جس بھیڑ سے اپنے قصوں کا شہر آباد کرتے تھے اگر ان تمام چہروں میں خود کو بانٹ دیتے تو دنیا کے کام کے نہ رہ جاتے، پھر رات کس کے کلام کی ٹیڑھی میڑھی سیاہ اور روشن پگڈنڈی پر سفر کرتی۔ وہ ہر کردار اور ہر واقعے کا سماں باندھتے تھے، اس ہنرمندی کے ساتھ کہ خود کو بیچ سے غائب کر دیتے۔ سننے والا اپنی استعداد اور توفیق کے مطابق نتائج اخذ کر لیتا۔ انتظار حسین نے بھی کہیں فیصلے صادر نہیں کیے۔ نہ ان کی سوچ پر پہرے بٹھائے۔ نہ اپنے کرداروں کے عمل میں اپنی اُس زندگی کو مداخلت کا موقع دیا جو ظاہراً حقیقی اور کاروباری ہے۔ اس نوع کی مداخلت افسانے کی پوری فضا کو ایک آن میں درہم برہم کر دیتی ہے۔ انتظار حسین کا سخت ترین نقاد بھی اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتا کہ فضا کی تعمیر اور وحدت کے اعتبار سے اُن کے افسانے کبھی ناکام نہیں نظر آتے۔ لکھتے ہیں:

> افسانے میں میرا مسئلہ ظاہر ہونا نہیں ہے، روپوش ہونا ہے۔ پیغمبروں اور لکھنے والوں کا ایک معاملہ سدا سے مشترک چلا آتا ہے۔ پیغمبروں کا اپنی اُمت سے اور لکھنے والوں کا اپنے قارئین سے رشتہ دوستی کا بھی ہوتا ہے اور دشمنی کا بھی۔ وہ ان کے درمیان رہنا بھی چاہتے ہیں اور اُن کی دشمن نظروں سے بچنا بھی چاہتے ہیں۔

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سوانحتیں

میرے قارئین میرے دشمن ہیں۔ میں ان کی آنکھوں، دانتوں پر چڑھنا نہیں چاہتا۔ سو جب افسانہ لکھنے بیٹھتا ہوں تو اپنی ذات کے شہر سے ہجرت کرنے کی سوچتا ہوں۔ افسانہ لکھنا میرے لیے اپنی ذات سے ہجرت کا عمل ہے۔

ہو سکتا ہے کہ بعضوں کے نزدیک یہ محض فریب ہو یا خود کو چھپانے کی یہ کوشش کسی نفسیاتی کمزوری کا جبر ہو یا پھر اپنے تئیں بے اعتمادی کا نتیجہ۔ یوں ادب تو خیر ادب ہے، علومِ عقلیہ کے معاملے میں بھی بے اعتمادی سے زیادہ ہلاکت آفریں وہ خوش اعتمادی ہے جو اپنی نظر یا نظریے سے مبالغہ آمیز محبت اور اپنی آگہی کے خلاصۂ کائنات ہونے پر اصرار کا نتیجہ ہوتی ہے۔ اس قسم کی شدت پسندی تفاخر تک لے جائے یا انفعالیت تک، دونوں صورتوں میں انجام اچھا نہیں ہوتا۔ پھر درد جب دائمی اور گہرا ہو تو اپنے آپ سے ایک معروضی فاصلہ قائم رکھنا اور ضروری ہو جاتا ہے۔ شخصیت کشی نہیں، نہ ادب سے اخراجِ بشریت کا معاملہ ہے، دراصل یہ قصہ ہے اپنے کرداروں کو اپنی زد سے اور قارئین کو بوریت سے بچانے کا۔ میں کسی بھی شخص کے ساتھ، وہ چاہے جتنا پُرکشش اور قیمتی کیوں نہ ہو، مستقل وقت گزاری کے تصور سے بھی کانپ اٹھتا ہوں۔ خودنوشت سوانح عمریاں مصیبت بن جائیں اگر دوسروں اور مختلف دکھائی دینے والے چہروں اور رنگوں کی شمولیت سے یکسر خالی ہوں۔

یوں مجموعی طور پر، انتظار حسین کے افسانوں کی فضا الم آگیں ہے۔ اس فضا کے اضطراب میں تموّج نہیں تجسس نہیں، خود رحمانہ تظاہر نہیں، حیرانی کا احساس بھی دبا دبا سا ہے گویا کہ جو کچھ ہو رہا ہے وہ ہونا ہی تھا۔ اُداسی کی ایک نمناک دھند ہے، سارے منظر پر محیط۔ چلتے پھرتے لوگ بھی پرچھائیوں کی صورت گزرتے ہیں اور کوئی بھی کیفیت بے حجاب نہیں ہوتی، ضبط کے باعث اُداسی کا تاثر اور بلیغ ہو جاتا ہے۔ کردار عمل سے زیادہ اپنے ردِّ عمل اور جذباتی صورتِ حال میں خود کو نمایاں کرتے ہیں۔ اکثر وہ یا تو باتیں کرتے ہیں یا پھر سوچتے ہیں۔ بولتے رہتے ہیں، سوچتے رہتے ہیں اور اس حقیقت کے باوصف کہ سوچنا بھی عمل ہی کی ایک شکل ہے، یہ کردار عام طور پر نکمے اور ہارے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اب جہاں تک مجرد طریقے سے سوچتے رہنے کا تعلق ہے سارتر صاحب نے بارہا اس بات پر زور دیا ہے کہ اس طرح دُنیا تو بدلنے سے رہی۔ یوں تبدیلی کون نہیں چاہتا۔ ان نکمے اور ہارے ہوئے کرداروں کی اُداسی کا سبب بھی اسی خواہش کی بے حصولی ہے۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ قصہ گو کرے بھی کیا۔ اس تک جو امانت پہنچی ہے اور جسے وہ اپنے قاری تک پہنچانا چاہتا ہے اس کے تئیں انصاف کا تقاضہ یہی ہے کہ وہ ان کرداروں کی گردنیں نہ اُڑائے نہ اُن کے چہروں پر اپنی خواہش کے مطابق تیار کیے ہوئے خول چڑھائے۔ کاش یہ ممکن ہو سکتا تو پھر شہر شہر افسوس کیوں بنتے۔ اور جب اچھے اور حوصلہ مند لوگوں نے اس انہونی کو "ہونی" میں تبدیل کرنے کی ٹھانی تو ایسے لطیفے سامنے آئے کہ بیرے خطیبوں کی طرح تقریریں جھاڑ رہے ہیں اور پریم چند کے کفن کے کرداروں کی پیروڈیز بھنے ہوئے آلو کھانے کے بجائے نہایت فلسفیانہ ذکر و فکر میں مشغول ہیں۔

سوال یہ ہے کہ پھر انتظار حسین سے ہمارا مطالبہ کیا ہو؟ مجھے تو بس اتنا خیال آتا ہے کہ ادب کے اپنے تقاضے بھی کچھ کم نہیں ہوتے اور یہ آزمایش ایسی سہل بھی نہیں کہ لکھنے والے کے سر طرح طرح کے عذاب ڈال دیے جائیں اور اُس سے دوسرے کاموں پر لگنے کی فرمایش بھی کی جائے۔ پھر کیا واقعی، اُداسی بجائے خود ایک احتجاج، یا تبدیلی کی جاں گداز آرزو کا استعارہ اور اپنے عہد کی حرماں نصیبی کے انتہائی اندوہناک شعور کا اشاریہ نہیں ہوتی؟ جسم میں درد ہونا بھی اس بات کی علامت ہے کہ اُس کے معمولات میں کوئی ناگوار مداخلت ہوئی ہے، سو یہ درد بھی ایک طرح کا خاموش احتجاج ہے۔ اب اگر یہ احتجاج واویلا بن جائے تو صورت کیا ہو گی؟ انتظار حسین کا کہنا ہے کہ ان کے کردار خوش و خرم نہ سہی مگر خدا کا شکر ہے کہ وہ اونچی آواز سے روتے بھی نہیں۔ اور ایسا اس لیے ہے کہ اونچی آواز سے رونے والے لوگوں سے انھیں ابتذال کی بو آتی ہے۔ پاسِ ناموسِ عشق کی خاطر میر صاحب بھی

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سوتیش

پلکوں تک آئے ہوئے آنسو پی گئے تھے۔ ادب نہ تو آلام کی نمائش ہے نہ گداگری کہ زخم ہتھیلیوں پر رکھ لیے جائیں۔ حد سے بڑھی ہوئی بے حجابی آپ اپنا حجاب بن جاتی ہے کہ دیکھنے والا کسی بھی مانوس منظر کو بس اچٹتی ہوئی نظر سے دیکھ کر آگے بڑھ جاتا ہے۔ عیاں را چہ بیاں۔ اور اگر لکھنے والے سے بیان کے اس کے اپنے ڈھب اور وسائل چھین لیے جائیں تو اس کے پاس رہ کیا جاتا ہے؟ اذیت کو اداسی اور غصّے کو سکوت کے آداب سے ہم کنار کرنا بھی ایک فن ہے۔ طاقت کے اظہار کا واحد طریقہ نہ تو پہلوانی اور مکّہ بازی ہے نہ ترسیلِ خیال کا آخری ذریعہ محض لفاظی۔

ہو سکتا ہے کہ کسی خود آگاہ لمحے میں آپ اپنے پسندیدہ لکھنے والے کی ایسی کئی باتیں رد کر دیں جو اس کے خیال کی زمین سے پھوٹتی ہوں۔ خیالات آئے دن مسترد ہوتے رہتے ہیں کہ ایک سے ایک بڑا دانشور اپنے پیش رو پر خطِ تنسیخ کھینچنے کے لیے آموجود ہوتا ہے۔ انتظار حسین کے طرزِ فکر پر مکمل ایمان بھی کوئی معنی نہیں رکھتا کہ ایک ہی عہد میں خیال کے کئی دھارے ایک ساتھ سامنے آتے ہیں۔ متوازی میلانات رکھنے والے افسانہ نگاروں کی صفیں بھی جمی ہوئی ہیں۔ یوں بھی ایک کو ماننے کے لیے دوسرے کی یکسر نفی غیر ضروری ہے۔ بہر نوع، یہ مسئلہ اہلِ علم کا ہے۔ میرا مسئلہ نہ تو انتظار حسین کے عقاید ہیں، نہ افکار، نہ ان کے تہذیبی اور ملّی مقاصد۔ میرا مسئلہ تو وہ وحدت ہے جو انتظار حسین کے افسانوں میں جذباتی اور نفسیاتی واردات کی ترتیب سے نمو پذیر ہوئی ہے۔ یہ وحدت گلی کوچے اور کنکری سے شہرِ افسوس تک پھیلی ہوئی ہے اور مجھے روزمرّہ کی مانوس اور برتی ہوئی زندگی کی بے رنگی سے نکال کر ایک ایسے لسانی خاکے تک لے جاتی ہے جس میں انتظار حسین نے ایک نئی دیومالا کا رنگ بھرا ہے۔ زندگی کو اگر بعینہٖ اسی شکل میں دیکھنا ہو جیسی کہ وہ ہماشما کو دکھائی دیتی ہے تو پکاسو کا برش چھین جانا چاہیے تھا کہ نقل مطابق اصل تیار کرنے کا کام کیمرے کی مدد سے صرف دو آنکھیں رکھنے والے بھی کر سکتے تھے۔ مگر وہ تیسری آنکھ جو دیکھتی ہے اور دکھائی نہیں دیتی، جو دیکھتی بھی ہے اور سوچتی بھی ہے اور جو مختلف حواس کی توانائیوں کو بصارت کے محور پر مجتمع کر لیتی ہے، اس کے بغیر نئی دیومالا ترتیب دینے کا وہ عمل ناتمام رہ جاتا جس کا مظہر انتظار حسین کے افسانے ہیں۔ انتظار حسین نے کہانی کی کہانی میں شاید اسی سوچنے والی اندیکھی آنکھ کو انفرادی بصیرت کی روشنی کے مرکز سے تعبیر کیا ہے۔ یہ روشنی گھپ اندھیرے میں، روزمرّہ کے بظاہر پھیکے معمولات میں کہانیاں ڈھونڈ نکالتی ہے اور انھیں ایک ایسا روپ دیتی ہے کہ ان کہانیوں کو پڑھنے کے بعد اپنے آپ سے میں کبھی بھی اس طرح کا کوئی سوال نہیں پوچھتا کہ میں اُس سے متفق ہوں یا نہیں۔ ایسے کسی سوال کا تصور بھی میرے لیے مضحکہ خیز ہے۔ انتظار حسین کا دھیما، سرگوشی سے قریب حکائی اسلوب، اور کھل جا سم سم کے جادوئی رمز سے معمور زبان بھی اسی آنکھ کا کرشمہ اور اسی روشنی کا عطیہ ہے۔ لفظوں میں طلسمات کے شہر بستے دکھائی دیتے ہیں اور جملے اشخاص کی طرح زندہ او رمتحرک نظر آتے ہیں۔ یہ افسانے بیانیہ اور استعاراتی، دونوں سطحوں پر ایک سی بے تکلف چال چلتے ہیں۔ ان میں داستانوں کا سحر بھی ہے اور کتھاؤں، حکایات، شکارناموں کی دانش بھی۔ اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ اس دانش کا سرا صرف اپنے حال سے جڑا ہوا نہیں ہے بلکہ اُن دنوں کی خبر بھی لاتا ہے جو کھوئے گئے اور ان کی بھی جنھیں ابھی پایا جانا ہے۔ میرا تجربہ یہی وحدت ہے کہ اس میں الفاظ اور جملے اور اشخاص اور تجربے اور وارداتیں اور زمانے سب کے سب یک جان ہو گئے ہیں۔

قصّہ گو کے جیتے رہنے کی شرط شہرزاد کے دنوں سے ہمارے آپ کے دن تک یہی رہی ہے کہ کہانی کے جال کی بُنت کا سلسلہ قائم رہے اور ہر صبح سوال کی الجھن پر ختم ہو۔ اچھا ہوا کہ انتظار حسین کو اپنے قصّہ گو ہونے پر قناعت میسر آئی۔ انھوں نے جواب ڈھونڈے بھی تو ایسے کہ الجھن کا تار نہ ٹوٹے۔ کیا عجب کہ ایسا نہ ہوتا تو یہ سرا بھی ہاتھ سے گیا تھا۔

(۲)

انتظار حسین کا تخلیقی سفر چھوٹی بڑی ہزار ہا قیدوں سے رہائی کی ایک مسلسل جستجو کا سفر ہے۔ بعض اہل علم تخلیق کی نفسیات کے مسائل پر غور کرتے آئے ہیں اور شعر و ادب کی تخلیق کرنے والوں کی سائکی سے دلچسپی رکھتے ہیں، ان کا کہنا ہے کہ شعر گوئی کرنے والے کی نسبت کہانی لکھنے والا بہر حال وقت اور مقام کی کسی نہ کسی زنجیر میں الجھا ہوتا ہے، پس وہ آزادی اس کا مقدر نہیں ہوتی جس سے بڑا شاعر پہچانا جاتا ہے۔ بظاہر یہ حقیقت ناقابل تردید ہے اور اس سے یکسر انکار کا کوئی جواز نہیں ہے۔ لیکن یہ حقیقت اتنی سیدھی سادی بھی نہیں کہ اسے جوں کا توں تسلیم کر لیا جائے اور کہانی کی ترکیب میں شامل اُس اہم عنصر کو نظر انداز کر دیا جائے جس کے تحت کہانی شاعری کے مقابلے میں آزادی کے ایک نئے نشان تک پہنچتی دکھائی دیتی ہے۔ سچائی تخلیقی اظہار کی تمام ہیئتوں کا بنیادی جوہر ہوتی ہے۔ اس معاملے میں شعر اور افسانہ یا محمود و ایاز کی کوئی تفریق ممکن نہیں۔ لیکن یہ بھی ایک واقعہ ہے کہ شاعری میں آہنگ کی دائم و قائم ضربیں اگر ایک طرف شعر کے کلیدی تاثر کے ارتقا میں معاون ہوتی ہیں تو دوسری طرف سچائی کی اس بنیاد کو نامحسوس طور پر کچھ صدمے بھی پہنچاتی ہیں۔ شاعر چاہے جتنا شوریدہ سر اور آزادہ وخود میں ہو، آہنگ کے "حسن" اور اس کے تصنعات کا جوا اتار پھینکنے سے قاصر ہوتا ہے اور اپنی تخلیقی جست سے خیال اور لفظ کی چاہے جتنی بھی سرحدوں کو عبور کرے شعوری یا غیر شعوری سطح پر آہنگ کے پتھر کو مسلسل چومتے رہنے سے باز نہیں آتا۔ پو کا کہنا ہے کہ وہ سچائی جو افکار و اظہار کے تمام نقطوں کے ارتقا کی زمین ہے اس کی صورت گری کے لیے قصہ گو ہمہ وقت ایک ہزار شیوہ جدوجہد میں سرگرم رہتا ہے اور اپنے اسلوب میں مسلسل تبدیلیاں پیدا کرتا رہتا ہے۔ کبھی طنز سے کام لیتا ہے کبھی مزاح سے، کبھی متانت سے، کبھی جذباتیت سے اور کبھی تعقل سے۔ اور یہ باتیں نظم کی وحدت کو نقصان پہنچا سکتی ہیں کہ وہاں آہنگ کی دیوار ہر پل سامنے ہوتی ہے جبکہ قصہ گو اس قید سے آزاد ہوتا ہے۔ پو کا یہ کہنا بھی کہ کہانی فن کار کو امکانات کے وسیع ترین میدان یا افکار و اظہار کی کثیر الانواع جہتوں تک لے جانے کا سب سے موثر ذریعہ ہے دراصل اسی تاثر کی تشریح ہے۔

انتظار حسین کے ذکر میں یہ تمہید میں نے اس خیال سے باندھی ہے کہ انتظار حسین کے معترضین، مفسرین یا نئی کہانی کے شارحین میں کسی معینہ فکری منطقے یا ایک پہلے سے قائم کیے ہوئے مفروضے کی بنیاد پر انتظار حسین کو سمجھنے سمجھانے کا عمل ایک عادت بنتا جا رہا ہے۔ اس کے نتیجے میں انتظار حسین پر گفتگو کچھ اس طرح کی جاتی ہے گویا کہ انتظار حسین قصہ گو تو خیر یونہی برائے بیت ہیں، اصلاً ان کا نام و... تمام صوفیوں سنتوں، تہذیبی مفکروں، سیاسی دانشوروں اور سماجی علوم کے ماہروں کی صف سے تعلق رکھتا ہے۔ اسلام، بدھ مت، تقسیم، ہجرت، رجعت پرستی، احیاء پرستی، قوم پرستی، قنوطیت پرستی، پاکستان، کربلا ——— اس شناس نامے کی چند جانی پہچانی دفعات ہیں جس کے توسط سے اہل نظر انتظار حسین کا پتہ پاتے ہیں اور پھر ان کے گرد کسی ایک خیال کا دائرہ کھینچ کر حسب توفیق ان سے نمٹتے ہیں۔ میں جانتا ہوں یا اپنی کم نگہی کے سبب اس سچائی میں یقین رکھتا ہوں، کہ ادب کو پرکھنے کا کوئی بھی معیار خالص ادبی نہیں ہوتا چنانچہ اس نوع کی باتیں کرنا سرے سے بے محل نہیں ہے۔ مجھے شکایت صرف اُس یک رخے پن اور اُس زور احساس سے ہے جو ہمارے عہد کے ایک انتہائی پُر فریب، پیچیدہ کار اور شاید سب سے زیادہ باکمال قصہ گو کو، جس کا سفر ان دنیاؤں میں ہوتا ہے جس کے رنگ دھندلے، متحرک اور سیمابی ہیں اور جس کی حدیں مبہم اور پُراسرار، کھینچ تان کر افکار، تجربات اور واردات کی اُن زمینوں پر لا کھڑا کرتا ہے جہاں اس کی شخصیت یا تو کسی تصور میں بدل جاتی ہے یا ٹکڑوں میں بٹ جاتی ہے۔

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سو تیس

اصل میں انتظار حسین جیسے گہرے، سرگرم اور وسیع تہذیبی ادراک کے ادیب کا بایں طور تختۂ مشق بن جانا کوئی عجوبہ نہیں ہے۔ انتظار حسین نے کہانی کے علاوہ ڈرامے، تنقید، خاکے، ادبی اور صحافتی کالم اور ادب اور تہذیب، ادب اور سیاست، ادب اور انسان کے روابط پر مضامین بھی لکھے ہیں اور اس تواتر کے ساتھ کہ آدمی اور اس کی کائنات سے متعلق کسی بھی مسئلے پر ان کے جذباتی یا نظریاتی موقف کا سراغ لگانے کے لیے ان کی اپنی تحریروں سے باہر جانے کی ضرورت نہیں ہے۔ "خالص" ادیب قسم کے لوگ ناقدوں اور عالموں کو ایسی سہولت بہم پہنچانے کے عادی نہیں ہوتے۔ پس تصوف، اسلام، بدھ مت، دیومالا، تہذیبی اور قومی، شخصی اور اجتماعی ظلمت پسندی کے تار و پود سے تیار شدہ سایہ پن بھی چاہیے اس کھونٹی پر ٹانگ دیجیے۔ انتظار حسین کے کسی نہ کسی لفظ، جملے، اقتباس یا مضمون سے اس کی تصدیق و تائید کا کچھ نہ کچھ سامان بھی نکل آئے گا۔ لیکن انتظار حسین کی مجبوری یہ ہے کہ وہ کہانی لکھیں یا صحافتی کالم ان کا لفظ بہر صورت ایک اوّل و آخر تخلیقی آدمی کی ذات کے ظہور کی خبر دے گا۔ اور تخلیقی آدمی کی ذات کی طرح اس کا لفظ بھی ہوا کے اس جھونکے کی مثال ہوتا ہے جسے مٹھی میں بند کر لینا ممکن نہیں۔ چنانچہ اس پر طے شدہ اور متعین معنی رکھنے والی کسی اصطلاح کا حکم لگانا بھی ایک طرح کی سادہ لوحی ہے۔

یہ صورتِ حال اس دانشمندانہ ابتذال کا ناگزیر نتیجہ بھی ہے جو تخلیقی آدمی اور عام آدمی کے رویوں میں فرق نہیں کر پاتا جو تاریخ کو صرف تاریخ، ماضی کو صرف ماضی، روایت کو صرف روایت سمجھتا ہے۔ جس کے نزدیک تہذیبی کوائف کی نوعیت اس جائزے سے مختلف نہیں ہوتی جسے مورخ کا شعور ترتیب دیتا ہے۔ جو اس فکر میں جو ایک خالصتاً ذہنی اور منطقی سرگرمی کا نتیجہ ہوتی ہے اور اس فکر میں جو اجتماع سے بیک وقت متصل اور منقطع فرد کے لیے ایک ذاتی روحانی تجربہ یا واردات بن جاتی ہے تمیز نہیں کرتا۔ اس سے قطعِ نظر شعر کی طرح کہانی میں بھی بنیادی مسئلہ اس کا مافیہ نہیں بلکہ مارک شورر کے لفظوں میں وہ "تکمیل یافتہ مواد" ہوتا ہے جس کی ترکیب میں لفظ یا خارجی ہیئت کا عمل دخل اتنی ہی یا اس سے زیادہ اہمیت کا حامل ہوتا ہے جتنا کہ فی نفسہٖ خیال یا تجربے کا۔ اس تکمیل کا وسیلہ کہانی لکھنے والے کی فنی اور لسانی ہنرمندی فراہم کرتی ہے یا بالفاظِ دگر وہ تکنیکی مہارت جو لکھنے والے کی پہچان کا سب سے معتبر اور منفرد ذریعہ ہوتی ہے۔ اس کی تکنیک کا مقصد صرف کہانی کے مواد کی تنظیم نہیں ہوتا بلکہ اس طرح وہ اس مواد کو ایک انوکھی تخلیقی وحدت کا روپ دیتا ہے۔ ہر اچھے لکھنے والے کی طرح انتظار حسین کی کہانیوں میں بھی ان کے ذہنی اور جذباتی مسئلے ایک پُرپیچ لسانی مسئلے میں گھل مل گئے ہیں۔ انتظار حسین نے جس زبان اور بیان کے جس پیرائے سے اپنے تجربوں کو ہم آہنگ پایا ہے اسے مجموعی تخلیقی واردات کا اٹوٹ حصہ سمجھنا چاہیے جو لفظ اور خیال یا بیان اور تجربے کے عقدِ باہمی کا نشان ہوتی ہے۔ لفظ صرف لفظ نہیں کردار ہیں جو قصے کے بنیادی عمل کا انکشاف نہیں کرتے بلکہ بجائے خود اس عمل کا حصہ ہیں۔ میری سمجھ میں لینن [اور انور سجاد] کی یہ بات نہیں آتی کہ کوئی بھی ادیب بیک وقت "اچھا اور بکواس" لکھنے کا مرتکب کیونکر ہو سکتا ہے۔ کرافٹ یا تکنیک کی اتمام یافتہ شکل وہ عضوی اور نفسیاتی اکائی ہے جو لکھنے والے کے جذباتی، تخلیقی، لسانی عمل کو ایک ناقابلِ تقسیم سچائی کی تخلیق کا وسیلہ بناتی ہے۔ بلکہ میں تو اس سے بھی آگے بڑھ کر یہاں تک کہتا ہوں کہ ادب کے سچے قاری کے ردِ عمل اور ہیجانات کو بھی اسی سچائی کے ایک عنصر کی حیثیت حاصل ہے۔ ایچ۔ جی۔ ویلز کو اس بات کا بڑا دعویٰ تھا کہ کہانی بیان کرتے وقت وہ بیان کے تقاضوں کی جانب سے قطعاً بے نیاز ہوتے ہیں۔ اس دعوے کی دلیل میں موصوف نے خود کو جیمس جوائس کی مطلق ضد قرار دیا تھا اور اپنے اس وصف پر نازاں تھے کہ لکھتے وقت وہ فنی مطالبات کے جبر سے یکسر آزاد اور اس صحافی کی مثال ہوتے ہیں جو اپنی دھن میں اپنی بات کہہ جاتا ہے اور ایک لمحے کے لیے بھی نہیں سوچتا کہ اس کے بیان کا ڈھب کیا ہے۔ موصوف یہ بھی سوچتے تھے کہ بیان کے ڈھب پر توجہ ایک نوع کی فضول مینا کاری ہے اور لکھنے والے کو ایک ہلاکت آفریں فن کارانہ انانیت کا شکار بناتی ہے۔ یہ مینا کاری اسے تخلیق کی اصل سرشت سے دور کر دیتی ہے پس

اس کی تحریر میں کچھ بھی نہیں رہ جاتا بجز ایک کھوکھلے تصنع کے۔ اس مسئلے پر ایک لمحے کے لیے غور کیجیے تو اندازہ ہوگا کہ ایک تو خود صحافی بھی، اگر وہ نثر چند لمحے بھلے بُرے خیالات کا باربردار نہیں ہے، تو اپنے بیان کے طور سے اس درجہ لاتعلق نہیں ہوتا۔ دوسرے یہ کہ ادب پیدا کرنے والے سے اگر اس کا فنی اور لسانی شعور چھین لیا جائے تو اس کے پاس ایک بے رنگ تاریخی دستاویز کے سوا اور کیا رہ جائے گا۔

اس مسئلے کے مضمرات پر تفصیل سے گفتگو کسی اور موقعے کے لیے اٹھا رکھیے۔ اس وقت میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ انتظار حسین پر کوئی بھی بحث اس وقت تک بامعنی نہیں ہو سکتی جب تک کہ ہم انھیں اس تخلیقی ایڈیم کے ذریعے پہچاننے کی کوشش نہ کریں جو ان کی انفرادیت اور ادیب کی حیثیت سے ان کے منصب کی کلید ہے۔ اپنی بیشتر کہانیوں میں انھوں نے اظہار کی جو سمت اختیار کی ہے اسے عموماً لوگ داستانوی کہتے ہیں کہ انتظار حسین نے خود بھی بارہا داستانوں سے اپنے شغف کا ذکر کیا ہے۔ مثال کے طور پر ان کے یہ جملے دیکھیے:

> ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے کہا ہے کہ ایمان شامل نہ ہو تو اچھی نثر ظہور میں نہیں آسکتی۔ ہمارے افسانے کی تاریخ کا سب سے المناک دن وہ تھا جب پہلا اردو ناول شایع ہوا۔ داستانوں کی روایت کو مردود قرار دے کر ناول لکھنے کے لیے قلم اٹھانا گویا کائنات کو تصور کرنے اور حقیقت کو سمجھنے کے ایک اسلوب سے، اس پوری تہذیب سے جس کی کوکھ سے اس اسلوب نے جنم لیا تھا، ایمان اٹھ جانے کا اعلان تھا۔
>
> [پہلا نقطہ، ادب لطیف، شمارہ ...]

مطلب یہ ہوا کہ اسلوب محض مخصوص لفظوں کی مخصوص ترتیب نہیں بلکہ اپنی کائنات کی پہچان، حقیقت کی تفہیم اور ایک پوری تہذیب کے ادراک یا اس سے مربوط تجربوں اور واردات کا منظرنامہ ہے۔ یہاں آگے بڑھنے سے پہلے میں ایک ضمنی لیکن ضروری نکتے کی طرف اشارہ بھی کرنا چاہتا ہوں کہ جب ہم انتظار حسین کی کہانیوں کے حوالے سے داستانوی اسلوب کی بات کریں تو ہمیں اس نازک فرق کو بھی دھیان میں رکھنا چاہیے جو داستان اور حکایت کو ایک دوسرے سے الگ کرتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ حکایات، قصص اور کتھاؤں پر بھی زبان و بیان کے تئیں اسی رویے کی چھوٹ پڑتی ہے جو داستان گویوں سے مخصوص ہے یعنی کہ تحریر کے بجائے تقریر یا فراق صاحب کی زبان میں "بتیانے" کا انداز۔ یہ انداز لفظ کو روشنائی کی ٹیڑھی ترچھی لکیر کے بجائے ایک حرکت پذیر صوتی پیکر بنا دیتا ہے جس کا تعلق جتنا قاری کی نظر سے ہوتا ہے اسی قدر اس کی سماعت سے بھی ہوتا ہے۔ لیکن داستان گو مناظر، مظاہر اور اشیا کی جس بے حساب دنیا کا تماشائی ہوتا ہے اور بات سے بات نکالتا ہوا لفظوں کی جو صفیں جماتا جاتا ہے اور اس معاملے میں جس اسراف کو روا رکھتا ہے وہ حکایت بیان کرنے والے کے اختیار اور احتیاج سے باہر کی چیز ہے۔ حکایت بیان کرنے والا لفظوں کا اتنا بڑا خراج نہیں ہوتا کہ اس کے مقاصد داستان گو کے مقاصد سے کسی نہ کسی منزل پر جدا بھی ہو جاتے ہیں۔ انتظار حسین نے ایک جگہ لکھا تھا کہ ہمارا افسانہ بلکہ ہمارا زمانہ ایک نئے صوفی کا منتظر ہے۔ ظاہر ہے کہ صوفی کے طرز کلام میں بولنے کے آداب کے ساتھ ساتھ سکوت کے آداب کا لحاظ بھی یکساں معنویت رکھتا ہے۔ افسانہ حکایات، قصص اور کتھاؤں کے انداز میں لکھا جائے یا ہتھورن کی طرح لینڈاسکیپ پینٹنگ کی اصطلاحوں میں، لکھنے والا جتنا کچھ کہتا ہے اس سے کہیں زیادہ ان کہا چھوڑ دیتا ہے۔ چلیے یہ مانے لیتے ہیں کہ ہمارے عہد کے افسانے نے عمل کی روایتی وحدت کو پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ لیکن اب اس کی جگہ ایک نفسیاتی وحدت نے لے لی ہے جو لکھنے والے سے قدم قدم پر احتیاط، ضبط اور لسانی کفایت شعاری کا مطالبہ کرتی ہے۔ اپنے کرداروں کے بارے میں بات کرتے ہوئے انتظار حسین نے کہا تھا "آخری آدمی" کے افسانے میں

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سوچ بیتی

ان کا مسئلہ ظاہر ہونا نہیں ہے، روپوش ہونا ہے :

[افسانہ لکھنا میرے لیے اپنی ذات سے ہجرت کا عمل ہے۔ مگر ہجرت ہمیشہ سے جان جوکھوں کا کھیل چلا آتا ہے حضرت یحییٰ درخت کے تنے میں جا کر چھپے تھے مگر ان کی پگڑی کا سرا باہر نکلا رہ گیا۔ اس سے دشمنوں نے ان کا پتہ پایا اور اپنے درخت اور اپنے پیغمبر دونوں کو دو نیم کر دیا۔ بہت لکھنے والوں نے اس طرح اپنی تحریر میں چھپنے کی کوشش کی اور اپنے دشمن قارئین کے ہاتھوں پکڑے گئے۔ مگر رسول اللہؐ نے کمال خوش اسلوبی سے غار میں پناہ لی کہ ان کے وہاں داخل ہوتے ہی مکڑی نے غار کے منہ پر جالا پور دیا اور جالے میں ایک کبوتری نے آ کر انڈے دے دیے۔ لکھنے والے کو بھی اسی کمال کے ساتھ اپنی تحریر میں چھپنا چاہیے۔ تب ہی اس کی ہجرت کامیاب ہو سکتی ہے۔ . .]

جو اہلِ علم اس رویے کو ممتاز حسین کی طرح انسان دشمن اور فرار کش سمجھتے ہیں انھیں یاد کرنا چاہیے کہ اور تو اور خود اینگلز نے بھی ایک خاتون ناول نگار کو کچھ اسی قسم کا مشورہ دیا تھا کہ "مصنف کے نظریات جتنے مخفی ہوں فن کے حق میں اتنا ہی بہتر ہے [اینگلز کے خط مارگریٹ ہارکنیس کے نام۔ ۱۸۸۸ء] روپوشی کے اس عمل میں کامیابی کا انحصار ایک تو اس بات پر ہے کہ لفظوں کی بے حجابی اور شرارت کے ساتھ ساتھ بیان کی طوالت سے بچا جائے۔ دوسرے یہ کہ داستان گو کی طرح رات کو صبح کرنے کی دھن میں غیر دلچسپ واقعات اور جزئیات کے تذکرے سے بھی گریز کیا جائے۔ بصورتِ دیگر اپنا پول کھلنے کے علاوہ افسانے کے تاثر کی وحدت کو صدمہ پہنچنے کا اندیشہ بھی لاحق ہوگا۔ پھر یہ بھی ہے کہ افسانہ لکھنے والے کی نظر کا اصل مرکز داستان گو کی بھری پُری کائنات نہیں بلکہ اس کائنات کے کسی گوشہ میں چھپا ہوا انکشاف کا کوئی لمحہ یا واقعات کی خارجی سطح کے نیچے صداقت کی کوئی تو انا لہر ہوتی ہے۔ آخری آدمی، زرد کتا، کایا کلپ، پتے، وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے۔ اس قبیل کی کہانیاں داستان اور حکایات و قصص کے اسی فرق اور روپوشی کے اسی رویے کا اثبات کرتی ہیں۔ ان میں نہ تو وہ طولِ کلامی ہے جس کے سہارے داستان گو لمبی اندھیری راتوں کو زیر کرتا ہے، نہ وہ اختصار جو کہانی کو بیانیہ کے دائرے سے نکال کر اظہار کی کسی تجریدی رو کا آئینہ بناتا ہے۔ کہانی کے لیے حد سے بڑھی ہوئی طوالت کی طرح حد سے بڑھا ہوا اختصار بھی مہلک ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے انتظار حسین کی کہانیاں ہیئت کے توازن اور تناسب کا ایک ایسا معیار قائم کرتی ہیں جو اردو کی روایتی کہانی اور نئی کہانی دونوں سے الگ انھیں ایک منفرد قدر کا حامل بناتا ہے اور اردو افسانے کی ایک انوکھی جمالیات کا اشاریہ ہے۔

سوال یہ ہے کہ انتظار حسین نے اظہار کی جو جہت دریافت کی ہے وہ ان کے مجموعی تخلیقی رویے اور مزاج کے پس منظر میں کیا رول ادا کرتی ہے؟ انتظار حسین کے رویے کی اساسی قوت کو پہچاننے کے لیے ہم اسے ایک لفظ یعنی یاد کے عمل اور ردعمل کا تماشہ کہہ سکتے ہیں۔ اس عمل کے ایک سرے پر سال ہے۔ انتظار حسین کے لفظوں میں وہ گھڑی جب دونوں وقت ملتے ہیں۔ ماضی اور مستقبل کا جنکشن :

[شام گہری ہوتی ہے کہ سامنے سے میت گزرتی نظر آتی ہے۔ یہ مستقبل ہے۔ موت ہمارا مستقبل ہے۔ سب کتھاؤں سے لمبی کتھا۔ سواریاں بدل گئیں۔ سفر کی خطرناکی ختم ہوئی مگر ایک سفر اب بھی اسی طرح اندھیرا اور گنگ ہے۔ لالٹین لے کر نکلیے، مشعلیں جلائیے، بجلی روشن کیجیے، یہ اندھیرا اٹل ہے۔ ماضی بھی اندھیرا، مستقبل بھی

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سویتیں

اندھیرا ہے منوّر نقطہ حال ہے۔ جس نے اسے مٹھی میں لے لیا۔ اس کا سینہ روشن۔ جس کی چٹکی سے یہ نقطہ نکلا اس کے لیے دُنیا اندھیرا اور زندگی ختم۔ ۔ ۔]

[کہانی کی کہانی ——— شہرِ افسوس]

حال وہ آئینہ ہے جس میں لکھنے والے کی ذات کا ظہور ہوتا ہے اور ردِّ عمل کی ان تمام صورتوں کا انعکاس جن کے اسباب و علل کی باگ ڈور ماضی کے ہاتھوں میں ہے۔ ماضی تخیّل کی حرکت کا وہ پھیلتا ہوا نقطہ ہے جو بالآخر ماضی اور حال کی بیچ کی دُوری کو مٹاتا ہے اور دو زمانوں کو ایک بناتا ہے۔ بظاہر اس تخیّل کی کلید ہرمن میل ول کی وضع کردہ اصطلاح میں "سیاہی کی قوت" ہے جو حال کے دائرے میں افراد کے باطن کھوکھلے پن، گناہ اور جرم کے احساس سے غذا پاتی ہے۔ خیر، یہ مسئلہ نفسیاتی اور فکری ہے اور ایک الگ بحث کا متقاضی۔ اس لیے تھوڑی دیر کے لیے اس کی طرف سے آنکھیں بند کر کے پھر اس بنیادی سوال پر آئیے کہ یاد کے عمل اور ردِّ عمل نے اس مخصوص و منفرد لسانی تصویر کی تکمیل میں کون سی خدمت انجام دی ہے جسے ہم انتظار حسین کی کہانی کہتے ہیں۔ انتظار حسین کا کہنا ہے کہ "افسانہ اپنے آپ کو ٹٹولتے اور تھاہ ڈھونڈنے کا مشغلہ ہے ———

[تو جب ہم نئے طرزِ احساس کی بات کرتے ہیں تو اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ جن مختلف سطحوں پر ہمارے ظاہر اور باطن میں تبدیلی پیدا ہو رہی ہے، جو نئے ارادے اور نئے اندیشے، نئی بصیرتیں اور نئے توہمات، نئی خوشیاں اور نئے غم جان کو لگے ہیں اور جو بھولی باتیں نئے سرے سے یاد آتی ہیں انھیں اس طرح جانا پہچانا جائے کہ حقیقت کے بارے میں، خود اپنے بارے میں نئی آگاہی حاصل ہو اور اس طرح قبول کیا جائے کہ یہ آگاہی دیکھنے، سوچنے اور محسوس کرنے کے انداز میں گھُل مِل جائے۔ آدمی کے ساتھ بڑی دقت یہ ہے کہ نیا زمانہ تو شروع ہو جاتا ہے مگر پرانا زمانہ ختم نہیں ہوتا۔ وہ اس دیو کی طرح جو لنگڑا لولا ہو کر بھی شہزادے کا پیچھا کرتا رہا تھا، آدمی کا پیچھا کرتا رہتا ہے۔ آج کے افسانہ نگار کا پہلا اور بنیادی مسئلہ اس لنگڑے لولے دیو سے نپٹنا ہے۔ ۔ ۔]

[نیا افسانہ ——— لیل و نہار۔ جنوری ۱۹۶۱]

اپنی تھاہ ڈھونڈنے اور اپنے حال کی فضاؤں میں تحلیل ہو کر نئے سرے سے آموجود ہونے والے پرانے زمانے سے نپٹنے کا طریقہ کیا ہوگا؟ ریڈیکل دانشور اس کھوٹ کو ناپسند کرتے ہیں اور پرانے زمانے کو رد کرنے پر زور دیتے ہیں کہ یہ نظریہ [رویّہ] زوال پذیر ہے اور وہ زبان اور محاورہ بھی زوال پذیر ہے جو اس رویّے کے اظہار کا بار اُٹھائے۔ لیکن اس فرد کے لیے اس سے نجات کی کیا صورت رہ جاتی ہے جو انھی زوال آثار سچائیوں کے حوالے سے اپنی پہچان کرتا ہے:

کتنا اچھا ہوتا کہ لوگ آنکھوں سے اوجھل ہوا کرتے اور انسانی رشتے جوں کے توں رہا کرتے اور مجھے افسانہ لکھنے کی مصیبت نہ اٹھانی پڑتی۔ مگر افسوس ہے کہ انسانی رشتے ہر آن بدلتے ہیں اور بکھرتے ہیں، لوگ مر جاتے ہیں یا سفر پر نکل جاتے ہیں یا روٹھ جاتے ہیں۔ پھر میں انھیں یاد کرتا ہوں اور انھیں خوابوں میں دیکھتا ہوں اور افسانے لکھتا ہوں۔

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سو چھتیس

○

کردار افسانے میں تجربے اور مشاہدے ہی کے واسطے سے نہیں آتے، خوابوں کے راستے سے بھی ظہور کرتے ہیں۔

○

. . . اس آن ڈھلتی عمر والے لوگ میرے لیے ایک واردات بن گئے تھے۔ ان کی ڈھلتی عمر میں اس ڈھلتی تہذیب کی علامت بنی ہوئی تھیں جس نے مجھے ایک جذبہ بن کر آلیا تھا۔

○

. . . جو لوگ آنکھوں سے اوجھل ہو گئے تھے وہ مجھے بے طرح یاد آ رہے تھے۔ یہ وہ لوگ تھے جنھیں میں اپنی بستی میں جھٹکتا ہوا چھوڑ آیا تھا۔ مگر پھر وہ لوگ بھی یاد آتے تھے جو منوں مٹی میں دبے پڑے تھے۔ میں اپنی یادوں کے عمل سے ان سب کو اپنے نئے شہر میں بلا لینا چاہتا تھا کہ وہ پھر اکٹھے ہوں اور میں ان کے واسطے سے اپنے آپ کو محسوس کر سکوں۔

[اپنے کرداروں کے بارے میں]

○

بارش آدمی آب دیدہ ہوا اور بولا "کاش ہم یاد رکھ سکتے کہ ہم کہاں سے کب نکلے تھے اور کیسے نکلے تھے؟"

"اور کیوں نکلے تھے؟" نوجوان نے ٹکڑا لگایا۔

"ہاں اور کیوں نکلے تھے۔" بارش آدمی نے ناامیدی لہجہ میں کہا جیسے یہ بات اس کے ذہن سے اتر گئی تھی اور نوجوان نے یاد دلائی ہے۔

○

چاروں ایک دوسرے کو تکنے لگے۔ پھر نوجوان نے آہستہ سے کہا، "کہیں وہی نہ ہو؟"

"کون؟"

"وہی۔"

بارش آدمی نے گھور کر نوجوان کو دیکھا۔ سوچ میں پڑ گیا۔ پھر دفعتاً اٹھ کھڑا ہوا۔ دوسرے بھی اٹھ کھڑے ہوئے۔ جس طرف سے آواز آئی تھی پھر اسی طرف سب چل کھڑے ہوئے۔

[وہ جو کھوئے گئے]

○

". . . ان دنوں نہ تمھاری گھڑی تھی نہ یہ بجلی کی روشنی۔ اوپر تارے نیچے دھڑ دھڑ جلتی ہوئی مشالیں۔ کوئی مشال اچانک سے بجھ جاتی اور دل دھک سے رہ جاتا۔ کبھی کبھی تارا ٹوٹتا اور آسمان پر لمبی لکیر کھنچتی چلی جاتی، دل دھڑکنے لگتا کہ الٰہی خیر۔ مسافرت میں آبرو قائم رکھیو۔ رات اب گھنٹوں میں گزرتی ہے۔ آگے عمریں گزر جاتی تھیں اور رات نہیں گزرتی تھی۔ رات ان دنوں پوری صدی ہوتی تھی۔"

مرزا صاحب چپ ہو گئے۔

[کٹا ہوا ڈبا]

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سو سینتیس

"یارو تم کمال لوگ ہو اور اختر تو میں جانوں، سوتا ہی نہیں۔ آدھی رات تک خواب بیان کرتا ہے، آدھی رات کے بعد خواب دیکھنے شروع کرتا ہے ——— کیوں بھئی اختر تجھے سونے کو گھڑی دو گھڑی مل جاتی ہے۔"

[سیڑھیاں]

○

ارشد ایک حیرت کے عالم میں چلتا رہا۔ پھر کھڑا ہو گیا "یار یہ سڑک میرے قدموں کو لگتی نہیں۔ تم نے ٹھیک کہا۔ یہ کوئی نئی سڑک بنی ہے۔"

"پھر؟"

"پلٹ چلیں۔ جو سڑک قدموں کو نہ لگی ہو اس پر اعتبار نہیں کیا جا سکتا۔ پتہ نہیں کہاں لے جائے۔"

دونوں پلٹے، جس رستے آئے تھے اسی رستے واپس چلنے لگے . . .

[اندھی گلی]

○

. . . میں نے افسوس کیا اور کہا "اے بزرگ کیا تو نے دیکھا کہ جو لوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں پھر کوئی زمین انھیں قبول نہیں کرتی۔"

○

. . . تیسرا آدمی ایک تلخی سے ہنسا۔ کہنے لگا۔ "آگے جب ہم نکلے تھے تو اپنے اجداد کی قبریں چھوڑ آئے تھے۔ اب کے نکلے ہیں تو اپنی لاشیں چھوڑ آئے ہیں۔"

[شہر افسوس]

حال کی ذہنی ہزیمت نئے برگ و بار لاتی ہوئی یادوں کی یہ موسلا دھار بارش عذاب جاں سہی لیکن روپوشی کا ایک بہانہ، اپنی ذات سے ہجرت کا ایک قرینہ، نامانوس سچائیوں کی تہہ سے انوکھی کہانیوں کے گہر ڈھونڈ نکالنے کا ایک طور بھی ہے۔ یہاں میں اپنے آپ سے ایک سوال پوچھتا ہوں۔ یادوں میں زندگی کرنا اور دن رات ایک نوستیلجیا کے صدمے اٹھانا نفسیاتی بیماری ہو تو ہو لیکن کیا کوئی واقعہ یاد بنے بغیر کسی تخلیقی تجربے کا محرک اور کسی نئی صداقت تک رسائی کا ذریعہ ہو سکتا ہے؟ شاید نہیں۔ وہ لمحہ جب ہم کسی واقعے سے دوچار ہوں اور جب ہم اس کی گرفت سر تا سر شعوری ہو شاید اس واقعے کی تہہ میں اترنے اور کوئی تخلیقی بھید پانے کا اہل نہیں ہوتا۔ اس لمحے میں عام آدمی کا رویہ بہت رسمی ہوتا ہے اور عام لکھنے والے کا رویہ بہت صحافیانہ۔ جنھیں ایسے لمحوں کی قیادت میں شعر و افسانہ گھڑنے کی عادت پڑ جاتی ہے واقعات کا بازار سرد پڑنے کے بعد نتھے ہو جاتے ہیں۔ پھر "ادب" کی تخلیق کا سلسلہ ختم ہو جاتا ہے اور اس کی جگہ جمود کی بحث لے لیتی ہے۔ جسم کے کسی حصے میں درد ہو رہا ہو تو آدمی معالج سے رجوع کرتا ہے لیکن وہ انوکھی ساعتیں جب اس درد سے رہائی کے بعد بھی دل میں کسی بھولے بسرے واقعے کی کسک رہ رہ کر چٹکیاں لیتی ہے۔ اپنے عرفان کی اور اپنے آپ سے نپٹنے کی ساعتیں ہوتی ہیں۔ پھر واقعہ (تاریخ) یاد (قصّے) میں منتقل ہو جاتا ہے۔ یہی وہ لمحہ ہوتا ہے جب فرد اس واقعے سے ایک تخلیقی اور باطنی ربط استوار کرتا ہے اور لکھنے والے پر یہ بھید کھلتا ہے کہ ہر واقعہ کہانی نہیں بنتا۔ معمولی واردات بھی غیر معمولی اسی وقت بنتی ہے جب اس سے ایک انفرادی رشتہ قائم کیا جا سکے۔ اسی وقت ایک بیرونی واقعے کی بنیاد پر ذہن

کی اپنی مبہم جونی کا قصہ آغاز ہوتا ہے:

[حادثے مجھ پر اثر نہیں کرتے۔ اور لوگ فوری طور پر مجھ سے کچھ نہیں کہتے۔ وقت گفتگو میں گونگا ہوتا ہوں اور موقعہ واردات پر واردات کے معنی میری سمجھ میں نہیں آتے۔ منظر اور صورتیں اور آوازیں خوش گوار ہوں یا ناخوش گوار مجھ پر ان کا کوئی اثر مرتب نہیں ہوتا۔ مگر پھر رفتہ رفتہ مجھے پتہ چلتا ہے کہ مجھے تو زہر دیا گیا ہے۔ پھر مجھے پینہ آ جاتا ہے اور پسلی میں درد شروع ہو جاتا ہے ———]

[ایک کرداروں مکے بار سے میں]

انتظار حسین نے ایک موقع پر یہ کہا تھا کہ "زمین بہت پرانی سہی مگر انسانی وارداتوں کے اثر میں آکر بار بار وہ قالب بدلتی ہے اور نئی حقیقت بن جاتی ہے" [ادب جنگ کے بعد۔ فنون، فروری، مارچ ۶۶] ظاہر ہے کہ یہاں واردات سے مراد باہر کی دنیا میں وقوع پذیر ہونے والی کوئی سچائی نہیں ہے بلکہ غرض اس تجربے سے ہے جس کا حشر باطن میں بپا ہوتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ اس کا سبب اپنی پہچان کا کوئی ایسا لمحہ ہو جس کی جڑیں حال کے کسی معینہ علاقے میں پیوست ہوں اور یہ بھی ہو سکتا ہے کہ کل کی کوئی بات حواس کے حوالے سے اچانک ہمارا نام و نشان پوچھ بیٹھے۔ غرضیکہ ماضی طرح طرح کے بھیس بدل کر حال کے ساتھ چلتا ہے اور یادوں کے راستے طول طویل مسافتیں طے کرنے کے بعد حال کو اپنے گھیرے میں لے لیتا ہے۔ پرانے وقتوں کے شاعر کو مورخ پر ارسطو نے اسی خیال سے فوقیت دی تھی کہ وہ مورخ کی بہ نسبت زیادہ تعمیم پسند ہوتا تھا اور تجزیوں میں جان کھپانے کے بجائے چپ چاپ دیکھی اندیکھی باتوں کو قبول کر لیتا تھا۔ اس لیے اس کی آگہی اور تجربات کے میدان نسبتاً زیادہ ہمہ گیر اور وسیع ہوتے تھے۔ پھر یہ بھی ہے کہ ادیب چاہے نہ چاہے اپنے ماضی میں الجھتا ہے۔ اس معاملے میں وہ ایک غیر شعوری جبر کا اسیر ہوتا ہے کہ اس کا مسئلہ روزمرہ کے تغیرات کے بجائے وہ باتیں ہوتی ہیں جو اس کے حواس اور اعصاب میں ہیجان پیدا کریں اور اسے یہ احساس دلائیں کہ اس کا کام واقعات کی کھتونی تیار کرنے سے مختلف ہے۔ وہ اس بات کا اہل نہیں ہوتا کہ غیر جذباتی طریقے سے واقعات کے اسباب و علل پر غور کر سکے۔ مورخ جس ماضی کو مرکزِ نظر بناتا ہے اس کے آشوب اور برکتوں سے اس کا حال یکسر بے نیاز ہوتا ہے جبکہ فن کار جس حال سے دوچار ہوتا ہے اس کی سرحدوں میں ماضی کا شور اور ہنگامہ بھی کسی نہ کسی شکل میں برپا رہتا ہے۔ ایک زندہ و تابندہ ماضیت کا احساس اس کے حال کو زیادہ پُر اسرار، زیادہ مالدار اور زیادہ دلچسپ بناتا ہے۔ کسی موجود لمحے سے وابستہ واقعے کو انسانی تجربات کے اس پورے تسلسل سے جو ماضی کی گرفت میں ہوتا ہے، الگ کر کے دیکھنے کا مطلب ہے اس واقعے کی معنویت اور رمز کے کئی پہلوؤں سے آنکھیں پھیر لینا۔ یہ صحیح ہے کہ ماضی پر حد سے بڑھی ہوئی توجہ انسان کو تہذیبی ارتقا کے ان عطیات کی قدر و قیمت سے بے خبر کر دیتی ہے جن کا نگار خانہ اس کا اپنا زمانہ آراستہ کرتا ہے لیکن ماضی کے احساس سے کلیتہً عاری ہونا اپنے آپ میں گم ہو جانے اور اپنی قوت و استطاعت کے تئیں ایک حد سے بڑھی ہوئی خوش گمانی کا شکار بن جانے کے مترادف ہے۔ ماضی کے احساس کے بغیر اقدار کا کوئی احساس بھی شاید ممکن نہیں۔ ایسی صورت میں آپ زار اکے مقلدوں کی طرح لفظوں کے تجربے تو کر سکتے ہیں انسان کی مجموعی تہذیبی جد و جہد یا اپنے زمانے کی ذہنی اور جذباتی زندگی میں کسی معنی خیز منصب کی ادائیگی نہیں کر سکتے۔ ماضی کا احساس اضطراب آمیز بوجھ ہے جو انسانوں کو حال کی بساط پر رشکِ مظہر نے یا عیش امروز میں ڈوبنے سے بچاتا ہے اور انھیں زیادہ گہرا، زیادہ تجربہ کار اور اندھیرے اجالے کے طلسم میں زیادہ خود آگاہ بناتا ہے۔ ماضی کے احساس کے بغیر یادوں کا نظام قائم رہ سکتا ہے نہ وہ تسلسل جس کی ڈور کا ایک سرا حافظے کے ہاتھوں میں ہوتا ہے۔ پس حال اور مستقبل

سے نبرد آزمائی تو دُور رہی بہ حیثیت قصہ گو توانائی کے ایک بہت بڑے ذخیرے سے بھی آپ ہاتھ دھو بیٹھتے ہیں کیونکہ ماضی کے احساس کا رشتہ اس جمالیاتی قدر سے بھی بہت مضبوط ہے جسے ہم کہانی پن کہتے ہیں اور جس سے محروم ہو کر کہانی کہانی نہیں رہ جاتی اور اپنی شناخت کے لیے ایک نئے اسم کی طلب گار ہوتی ہے۔ کہانی میں ماضیت کا عنصر اسے ایک زائد جمالیاتی قوت بخشتا ہے اور اسے زیادہ مؤثر بناتا ہے۔ پرانی کہانیوں میں "بہت دن ہوئے" کا افتتاحی کلمہ قصہ گو محض عادتاً زبان پر نہیں لاتا تھا۔ اساسی طور پر یہ ایک تخلیقی ضرورت کا اظہار ہے کہ ان الفاظ کے ساتھ قصہ گو اور سامع دونوں اپنے گرد و پیش کے مانوس مناظر، وقت کی موجود اور بظاہر غیر متحرک سطح اور بصارت کا احاطہ کرنے والی فصیل کے جبر سے نکل کر تخیل کے انوکھے جہانوں کی سیر کو چل پڑتے تھے۔ غیر ارادی طور پر ماضی کا ایک احساس اپنی تمام تر بوالعجبیوں، لذت آفرینیوں اور اسرار کے ساتھ حال کے معمول زدہ لمحوں کی جگہ لے لیتا تھا اور سننے والا ایک خود کار طریقے سے چپ چاپ قصے کی ڈور تھامے حال کی دہلیز سے اُٹھ کھڑا ہوتا تھا۔ بظاہر وہ قصہ گو کے ساتھ ساتھ بیتے دنوں کی وادی میں بھٹکتا پھرتا تھا لیکن یہ بیتے ہوئے دن اس کے لیے ماضی سے زیادہ حال کا اگلا قدم ہوتے تھے۔ ظاہر ہے کہ یہ ماضی پرستی نہیں کہ اس کے بہانے قصہ گو پر بجائے آگے دیکھنے کے گردن پر جھکی ہوئی آنکھوں سے پیچھے چھوڑی ہوئی کائنات کی نظارگی کا الزام عاید کر دیا جائے۔ یہ قصے کے فن کی ایک جمالیاتی قدر ہے جو تاریخ میں افسانے کا، حقیقت میں اسرار کا اور معینہ واقعات میں بے زماں صداقتوں کا رنگ بھرتی ہے۔ پس یہ سوال محض نفسیات یا عمرانیات کے حوالے کرنے سے پہلے ہمیں اس کی تخلیقی، فنی اور لسانی معنویت پر بھی کچھ سوچ بچار کر لینا چاہیے۔

یونگ نے کہا تھا کہ اگر ہم (گزرے ہوئے) زمانوں اور انسانوں کی دانش کے آثار پر نظر ڈالیں تو پتہ چلے گا کہ وہ تمام باتیں جو آج ہمیں سب سے زیادہ مرغوب اور ہمارے لیے سب سے قیمتی ہیں انتہائی اچھی زبان میں اب سے پہلے کہی جا چکی ہیں۔ وقت کے ساتھ انسان کی جذباتی اور ذہنی کائنات کی بیرونی ترتیب بدلتی جاتی ہیں مگر بنیادی سچائیاں یا اس کے وجود سے تعلق رکھنے والے بنیادی مسائل کم و بیش وہی ہوتے ہیں جنھیں صدیوں پہلے بھی محسوس کیا گیا اور برتا گیا۔ پاؤنڈ کی منتخب نظموں کے پیش لفظ میں ایلیٹ نے بھی معمولی رد و بدل کے ساتھ یہی بات کہی تھی کہ اگر ہم واقعتہً کسی دوسرے زمانے کی زندگی کے باطن میں اتر سکیں تو ہم خود اپنے زمانے کے باطن کی تہہ تک بھی پہنچ جائیں گے۔ ان حوالوں سے میرا مقصد یہ نہیں ہے کہ نیا لکھنے والا پرانے نسخوں کو جوں کا توں قبول کر لے۔ یہ ممکن بھی نہیں کیونکہ وقت کے ساتھ ساتھ احساس کی بنیادیں بدلیں یا نہ بدلیں اس کے اطوار میں تبدیلی ناگزیر ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ آج قصہ گو اور سامع یا افسانے اور اس کے قاری میں وہ تعلق باقی نہیں رہ گیا ہے جو پرانے وقتوں میں تھا۔ اس زمانے میں قاری یا سامع کی رُوح قصہ گو کی مٹھی میں ہوتی تھی کہ فرد اپنے آپ کو اجتماع سے اپنے رشتوں کے حوالے سے پہچانتا تھا اور کہانی دراصل ایک اجتماعی خواب نامہ ہوتی تھی۔ کہانی سُننا یا پڑھنا ایک سیدھا سادا جذباتی تجربہ ہوتا تھا جس کا اختتام عام طور پر پہلے سے معلوم یا قیاس کی ہوئی کسی اخلاقی قدر پر ہوتا تھا اور اس معاملے میں سامع یا قاری کے مطالبات شخصی اور انفرادی نہیں ہوتے تھے۔ کہانی میں آنے والا ہر مسئلہ اپنا حل ساتھ رکھتا تھا۔ اضطراب کا سبب بیچ کے انوکھے واقعات بنتے تھے یا پھر بیان کی فسوں کاری۔ ظاہر ہے کہ اب نہ وہ زمانہ رہا نہ قصہ گو اور سامع کے بیچ وہ معاملات اور رشتے۔ "رُکا ہوا ڈبا" کے ایک کردار کا ذکر انتظار حسین نے یوں کیا ہے کہ :

منظور حسین کی کہانی تکنیک کے اعتبار سے بے ربط اور ادھوری ہے۔ وہ یہ کہانی سُنانے کے لیے بے تاب بھی ہے مگر نہ سنا سکنے کے باوجود اسے اطمینان بھی ہے۔ منظور حسین کے یہاں اطمینان اور بے اطمینانی کی یہ ملی جلی کیفیت اور اس کی تہہ میں ہلکی ہلکی سی اُداسی ہے۔ پھر اس کی وہ تنہائی۔ شاید انھیں وجوہ سے مجھے اپنا یہ کردار بہت اچھا اور بھلا مانس

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سو چالیس

کھاتا ہے۔ پورا افسانہ اسی کردار کے گرد گھومتا ہے جو محفل میں شامل بھی ہے اور محفل سے الگ بھی ہے۔ فنکار کا یہی حال ہوتا ہے کہ سماج کے قلب میں کھڑا ہے اور پھر سماج سے الگ ہے۔ مجھے یہ افسانہ پڑھتے ہوئے یوں لگتا ہے کہ انتظار حسین غریب تو الگ بندھا کھڑا ہے اسے دخل در معقولات کی اجازت نہیں۔

[کہانی کی کہانی]

اسی کے ساتھ ساتھ ان جملوں پر بھی نظر ڈالتے چلیے :

اجتماعی شعور بے شک بڑی چیز سہی مگر انسان کا بنیادی احساس، اپنی تنہائی کا احساس تو اس کی تہہ میں جوں کا توں موجود ہے کسی بھی لمحہ وہ اجتماعی شعور کے غلاف کو چیر کر سطح پر آ سکتا ہے۔

[انجھاری کی گھریا]

چنانچہ جہاں تک اس بات کا تعلق ہے کہ اجتماعی شعور کی صورتیں اب پہلی جیسی نہیں رہی ہیں اور انداز نظر کی تبدیلی نے انسانی رشتوں یا اجتماع سے فرد کے تعلق کی نوعیت اور اشیا، اور مظاہر کی حقیقت کے تصور کو بھی بدل دیا ہے تو اس معاملے میں انتظار حسین کا موقف بھی بڑی حد تک وہی ہے جو ان کے عہد کے دوسرے لکھنے والوں کا ہے۔ یہ تبدیلی کہانی کے بنیادی ڈھانچے پر جس طرح اثر انداز ہوئی ہے اس کی طرف چند اشارے اوپر کیے جا چکے ہیں۔ میں یہ بھی عرض کر چکا ہوں کہ اب کہانی میں عمل کی روایتی وحدت کی جگہ ایک نفسیاتی وحدت نے لے لی ہے بلکہ بعض اوقات تو یہ وحدت وحدت بھی نہیں رہ جاتی اور ایک نفسیاتی یا حسی ثنویت کا تاثر پیدا کرتی ہے جیسی کہ کٹا ہوا ڈبا میں۔ اب کہانی میں ہم جس عمل کا تماشہ دیکھتے ہیں وہ شعور سے زیادہ احساس کا تابع ہوتا ہے۔ پھر انتظار حسین کے یہاں تو یوں بھی عمل کی اوپری پرت کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتی کہ ان کے کرداروں میں بیشتر بے عمل قسم کے لوگ ہیں جو یادوں میں گزر کرتے ہیں اور جن کا زاد سفر بالعموم ایک اداسی یا اکیلے پن کی اذیت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ اپنے تحرک سے زیادہ اپنی صورت حال اور حسی کیفیتوں کے حوالے سے پہچانے جاتے ہیں۔ وہ جتنا کچھ کہتے ہیں اس سے کہیں زیادہ ان کہا چھوڑ دیتے ہیں۔ وہ تنہا ہوتے ہیں تو سوچتے رہتے ہیں اور لوگوں کے ساتھ ہوں تو یا اپنے آپ میں گم ہوتے ہیں یا پھر چند لفظ، چند جملے، بیشتر ادھورے بول کردوسروں کی سننے لگتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انتظار حسین کی کہانیوں کے پلاٹ سے زیادہ ہمیں یا تو کرداروں کے بعض مکالمے یاد رہ جاتے ہیں یا پھر صورت حال کی چند مخصوص تصویریں۔ کہانیوں کے خاتمے پر بھی ایک گہری ناتمامی کا احساس باقی رہتا ہے اور ہمارا رد عمل کرداروں کے ناتمام عمل کے سبب چھوڑی ہوئی خالی جگہوں کو پُر کرتا رہتا ہے۔ اس سب کے باوجود انتظار حسین بیان کے اس طور سے کیوں شغف رکھتے ہیں جس کے سلسلے قصص، حکایات، کتھا اور دیومالا سے جا ملتے ہیں؟ اس کا اصل سبب تو وہی ہے جس پر میں پہلے ہی تفصیل سے گفتگو کر چکا ہوں کہ چونکہ یاد کا عمل اور ردِ عمل ان کے تجربوں کی کلید ہے اس لیے زبان اور بیان کا یہ ڈھب ان کی تخلیقی ضرورت کی تکمیل کا ذریعہ بن گیا ہے۔ بعض حضرات کے نزدیک یہ ایک طرح کی لسانی احیا پرستی ہے جس کے ڈانڈے ماضی سے ہوتے ہوئے ایک قدامت پسند ذہن کی اسلاف پرستی سے جا ملتے ہیں۔ یہاں میرا مقصد انتظار حسین کے تہذیبی تصور کی وکالت یا ان کی کشادہ قلبی کی تشہیر نہیں ہے ورنہ میں عرض کرتا کہ مدینہ، کربلا اور رام لیلا یا اسلام اور بدھ مت یا قصص الانبیاء اور جاتک سب ایک ساتھ انتظار حسین کے فکری اور تخیلی منطقے ہیں۔ میں تو صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ قصہ گوئی کی جس روایت سے انتظار حسین نے اپنے

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سو کہانیاں

اظہار کا سلسلہ ملایا ہے اس کی بنیادیں صرف تہذیبی اور نظریاتی نہیں ہیں اور اس کے اسباب میں ایک گہری فنی بصیرت اور جمالیاتی ضرورت کا احساس بھی شامل ہے۔ ایسا نہ ہوتا تو انتظار حسین سے قطع نظر ایک جواں سال مغرب زادے [جان بارتھ پیدائش ۱۹۳۰ء] کو کیا پڑی تھی کہ وہ الف لیلہ کی شہرزاد کو اپنے فنی شعور کا سب سے اہم سرچشمہ قرار دیتا۔ بارتھ کا یہ اعتراف دیکھیے :

گو کہ شہرزاد جو کہانیاں سناتی ہے وہ میری مرغوب ترین کہانیاں نہیں ہیں، پھر بھی وہ اب تک میری سب سے پسندیدہ قصہ گو ہے . . . کافکا کی کسی حکایت یا کسی عظیم اسطور کی طرح لٹی ہوئی شہرزاد کی کہانی رات کی اندھی ساعتوں میں اپنی گردن بچانے کی انتھک کوشش کرتی ہے، ایک ساتھ بہت ساری اشیاء سے ہم آہنگ ہوتی ہے اور اپنے ہر رخ سے اُن پر معنی کی چھوٹ ڈالتی ہے۔ اس کے گہرے اندھیرے حالات: نازک اور کھردرے سنجیدہ اور مضحک، حقیقی اور فرضی، امید افزا اور مایوسی سے ہم کنار اشارے مل جل کر قصہ گو کی اس سب سے بڑی تمنا کی ترجمانی کرتے کہ وہ اس وقت تک قصہ در قصہ در قصہ اپنی تلاش کا سفر جاری رکھے [اس طرح کہ بیان اور کتھا اور بھولی بسری واردا تیں اور اخلاقی قصے اور حکایتیں اور کہاوتیں اور مزاح اور لطیفے اور تاریخی واقعات اور مرثیے اور مکالمے مل جل کر اس کہانی کو بنتے جائیں بنتے جائیں] جب تک کہ مستورں کا گلا گھونٹنے والا [الف لیلہ کا جابر و ظالم بادشاہ] اُسے پامال نہ کردے۔

بارتھ نے یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ شہرزاد کا انتخاب اس نے سوم ویدکی کتھا ساگر (دس جلدیں)، GESTA ROMANORUM، PENT-HEPT، NOVELLINI اور DECAMERON ان سب کو پڑھنے کے بعد کیا تھا۔ وہ "ان تمام سحر طراز کتابوں کو بھلا بیٹھا لیکن شہرزاد اس کے حواس کا آسیب بن گئی" بارتھ کا بیان ہے کہ اس دلچسپی کا سبب کہانی میں آواز کی بازیافت (جو کہ کہانی روایت کا اہم ترین عنصر ہے) اور اس کی توانائی کو ایک نئی شکل دینے کی جستجو تھی۔ شہرزاد قصہ گو کے جس قدیم اقتدار کی ترجمان ہے اسے بارتھ سے بہت پہلے پو نے بھی اپنی کہانیوں کے دیباچے (اشاعت ۱۸۴۰ء) میں سراہا تھا۔ اور حکائی روایت کی متروک توانائیوں کو پھر سے بروئے کار لانے اور تحریری لفظ کی یکسانیت کے بوجھ کو اُتار پھینکنے کی اسی دھن نے زارا سے یہ بات کہلوائی تھی کہ ساری کتابیں اور کتب خانے نذر آتش کر دیے جائیں۔ آواز کے اسرار سب سے زیادہ چاروں طرف اُمڈتی تنہائی یا رات کے حیرت کدوں میں رونما ہوتے ہیں۔ انتظار حسین نے کہانی کو رات کا انعام کہا ہے۔ دن کے شور شرابے میں بھی یہ رات اُس وقت وارد ہوتی ہے جب لکھنے والا ارد گرد کے چمکیلے رنگوں پر آنکھیں جھپکانے کے بجائے اشیاء کے باطن میں اُترنے کی جدّ و جہد کرتا ہے اور تخیل کی قوت سے اجالی منزلوں کو زیر کرلیتا ہے۔ معمولات کی دنیا میں جبھی اسے ایک انوکھی انجانی دنیا کا سراغ ملتا ہے۔ صوفی اور لکھنے والے میں یہ وصف مشترک ہے کہ یہی رویہ انھیں اجتماع میں رہتے ہوئے بھی اس سے الگ تعلق رکھتا ہے اور ایک عظیم، مہیب اور پُر ہول سناٹے کی فضا ان کے گرد قائم رہتی ہے۔ ان کی دنیا تاریخ کے دباؤ اور زمانی رشتوں کی ناگزیریت کے باوجود تاریخ کی سطح سے اوپر اور آگے ہوتی ہے۔ ایک الم آلود استغراق، ایک زوال آزمودہ تفکر، ایک مخفی اضطراب اور بے تصنع وقار کے ساتھ وہ اپنی دنیا میں سورج کے اُبھرنے اور ڈوبنے کا تماشہ کرتے رہتے ہیں خواہ سائنسی دریافتوں کے ریلے نے یہ اطلاع ان تک بھی پہنچا دی ہے کہ طلوع و غروب کا سارا کھیل محض واہمہ ہے اور نگاہ کا دھوکا۔

تخیل کے سفر میں آزادہ روی شعار کیے بغیر وہ مانوس اور فطری کائنات لکھنے والے کی دسترس سے دور رہتی ہے جہاں

لفظ، زبان، سیاسی، تہذیبی اور نظریاتی تعصبات کی دیواریں ہر آن سر اٹھاتی رہتی ہیں۔ انتظار حسین کا اسلوب استعاراتی بھی ہے اور دیو مالا کی مہک سے شرابور بھی۔ تاہم زبان ان کے تخلیقی سفر میں کبھی مزاحم نہیں ہوتی کہ ان کا اسلوب نئے باغوں اور رنگوں کی جستجو میں گرم پرواز پرندوں کی طرح وقت کے مختلف النوع دائروں میں ایک ساتھ پڑھنے والے کو گھماتا پھرتا ہے۔ حتیٰ کہ وہ کہانیاں بھی (مثلاً آخری آدمی، زرد کتا) جو اخلاقی گرفت تصوریوں کی مثال ہیں اور جن کے ڈھانچے میں ایک آہستہ کار ضابطہ بندی کا عمل دخل بہت واضح ہے انسانی نفسیات کے دھندلکوں پر ان کی نظر کے سبب ان کہانیوں کے مشینی عنصر کو دبا دیتی ہیں۔ اس اسلوب میں وہ غیر متوقع سادگی ہے جو غیر متوقع پیچیدگی کی طرح مضطرب کرنے کی قوت رکھتی ہے۔ ہر چند کہ لفظ ان کے یہاں استعارے بھی ہیں اور تمثیل شیوہ بھی لیکن ان کی خارجی سطح اتنی سجل، دبیز اور شفاف ہوتی ہے کہ پڑھنے والا ان کے استعاراتی اور تمثیلی رمز تک پہنچے بغیر بھی ایک انوکھے جمالیاتی ذائقے سے متعارف ہوتا ہے۔ یہ بات بھی کہی جا چکی ہے کہ تسلسل کے احساس کو برقرار رکھنا نئے لکھنے والے کے لیے بھی اتنا ہی محال ہے جتنا کہ نئے قاری کے لیے۔ انتظار حسین کی کہانی بھی غیر مسلسل واقعات کا ایک سلسلہ ہوتی ہے، صوفیا کے شکار ناموں کی مانند جن میں ایک حقیقت آگاہ نظر کی تخلیقی اڑان راستے کے کئی مناظر سے لاپروا گزر جاتی ہے، لیکن ایک فضا آفریں تاثر واقعات کی بکھری ہوئی کڑیوں کو ملائے رکھتا ہے۔ اس پیچیدہ قوت کا بھید تو صرف تجربے میں ہے نہ صرف لفظ میں۔ پس منطقی تجربے کی گرفت میں اسے لانا بھی مشکل ہے۔ انتظار حسین کی وہ کہانیاں بھی جن میں ایک ماورائے حقیقت وژن ملتا ہے اور جو اساطیر کی طرح محض مفروضے نہیں اور انسانی تخیل کی تخلیق اور اس کے ایمان کی ایک نئی جہت ہیں اور جن میں کردار اپنے عمل کے ساتھ مجبور اور پابہ گل انسانوں کے برعکس آزاد اور عجوبہ کار ہیں، باہم متخالف قوتوں کے ایک روشن یا زیرِ سطح ٹکراؤ کے سبب ڈرامے کے انسانی تاثر اور آہنگ کو محفوظ رکھتی ہیں۔

یہ ایک نئے اسطور کی تخلیق ہے۔ یاد نہیں آتا کس نے کہا تھا کہ اسطور جب رسمی اعتقاد سے الگ ہوتے ہیں تو ادب بن جاتے ہیں۔ انتظار حسین نے بھی اس عہد کے قصے ترتیب دیے ہیں جس کے کردار عام طور پر ہارے ہوئے لوگ ہیں اور جن کا اندوختہ وہ مستقل اداسی اور ناریں کا وہ احساس ہے جو بے جواب سوالوں کی دائمی رفاقت کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جس کے لیے ماضی بھی سوال ہے، حال بھی سوال اور شاید استقبال بھی یہی کچھ ہے۔ تاریخ کا کون سا مرحلہ آخری ہوگا اس کی خبر بگڑی گھڑی کے ابونجومی کو ہے نہ ماسٹر نیاز کو جن کی آنکھ سے میگنیفائر چپکا ہوا ہے۔

[میں ۔ ۔ ۔ عرض پرداز ہوا۔
یا شیخ زرد کتا کیا ہے؟ فرمایا:
زرد کتا تیرا نفس ہے۔ میں نے پوچھا: یا شیخ نفس کیا ہے؟ فرمایا: نفس طمعِ دنیا ہے۔ میں نے سوال کیا: یا شیخ طمعِ دنیا کیا ہے؟ فرمایا: طمعِ دنیا پستی ہے۔ میں نے استفسار کیا: یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا: پستی علم کا فقدان ہے۔ میں ملتجی ہوا: یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا: دانشمندوں کی بہتات۔
میں نے کہا: یا شیخ تفسیر کی جائے ۔ ۔ ۔]

میں حال ہے، شیخ ماضی، تجربوں کی پوٹ، جو حتی الامکان ہر سوال کا جواب فراہم کرنے کے جتن کرتا ہے لیکن یہ سلسلہ ختم ہونے میں نہیں آتا۔

کہانی کے پانچ رنگ

ایک سو سینتالیس

میرامن کے بیان میں ایک جگہ عسکری نے لکھا تھا کہ چار درویشوں کے قصے کے ساتھ لگتا ہے سارا آسمان کہانی کہہ رہا ہے، لفظ، اشیاء اور موسم اور منظر جب کہانی بن جاتے ہیں تو حافظے کی وساطت سے ان گنت زمانوں کا سفر کرتے ہیں۔ ان کی صورتیں متعین رہ جائیں تو کسی نہ کسی زمانے کی زمین میں دفن ہو جاتے ہیں۔ انتظار حسین کی تمام تر توجہ کا مرکز تخلیق کے اسی نقطے کی دریافت ہے۔ دریافت کی اس کوشش کو میں نے اسی واسطے چھوٹی بڑی ہزارہا قیدوں سے رہائی کی ایک مسلسل جستجو کا نام دیا ہے۔ یہ اسلوب بھی جس پر اتنی دیر گفتگو ہوئی انتظار حسین کے تجربے کی کلیت کا نہیں بلکہ اس کی صرف ایک جہت کا اشاریہ ہے۔ باقی پھر کبھی۔
مقامِ شکر ہے کہ انتظار حسین نے ابھی خود کو تاریخ کے حوالے نہیں کیا اور ان کی جاترا ابھی ختم نہیں ہوئی!

○

خوشنویس : جمال گیاوی
تزئین : سونیا روپ

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ کی نئی اور اہم مطبوعات

کتاب	موضوع	مصنف / مرتب	قیمت
غبارِ کارواں	(سوانح)	بیگم انیس قدوائی مرتبہ: پروفیسر انور صدیقی	۲۷/=
شہر چیزے دیگر است	(ادبی)	عتیق حنفی	۲۷/=
خطباتِ عیدین	(خطبات)	محمد تقی امینی	۲۱/=
بچوں کا آرٹ	(آرٹ)	جبیدالحق	۲۷/-
ادبی سماجیات	(ادبی)	ڈاکٹر محمد حسن	۲۱/=
الفاظ کا مزاج	(ادبی)	غلام ربانی مرحوم	۲۱/=
کلیاتِ عرش ملسیانی	(کلیات)	مرتبہ: مالک رام	۷۵/=
کہانی کے پانچ رنگ	(ادبی)	شمیم حنفی	۲۴/=
تعلیم نظریہ اور عمل	(تعلیم)	ڈاکٹر محمد اکرام خاں	۳۶/=
علامتوں کا زوال	(ادبی)	انتظار حسین	۳۶/=
شعورِ ادب	(انتخاب نثر و نظم)	مرتبہ: ادارہ	۱۸/=
برکت ایک چھینک کی	(مزاحیہ مضامین)	وجاہت علی سندیلوی	۱۵/=
عالم پناہ	(ناول)	رفیعہ منظور الامین	۳۰/=
اداس موڑ	(ڈرامے)	ابراہیم یوسف	۱۲/=
پہلو بہ پہلو	(افسانے)	شہاب عظیم آبادی	۱۲/=
نیلی ساری	(افسانے)	خواجہ احمد عباس	۱۲/=
مکتی بودھ	(افسانے)	راجندر سنگھ بیدی	۲۵/۵۰
حضرت جنید بغدادیؒ	(تصوف)	ضیاء الحسن فاروقی	۳۵/=
تقریر و تحریر	(تقاریر)	محمد ہدایت اللہ	۱۵/=
فراق: شخص و شاعر	(ادبی)	مرتبہ: شمیم حنفی	۳۵/=
معاصر ادب کے پیش رو	(تنقیدی)	ڈاکٹر محمد حسن	۳۰/=
ذکرِ خیر	(خاکے)	یوسف ناظم	۱۸/=
نشریاتِ آل انڈیا ریڈیو	(معلومات)	ڈاکٹر اخلاق اثر	۱۰/=
دیوارِ قہقہہ	(شعری مجموعہ)	محمد یوسف پاپا	۱۵/=
کہاوت اور کہانی	(کہاوت)	سیفی پریمی	۶/=
ہمارے محاورے	(محاورے)	سیفی پریمی	۷/۵۰
لمحوں میں بکھری زندگی	(ناول)	کشمیری لال ذاکر	۱۸/=
مہکتی بہاریں	(ناول)	کوثر چاند پوری	۱۸/۵۰
مثنوی بحر المحبت	(مثنوی) مصحفی	مرتبہ: عبدالماجد دریابادی	۵/=

لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دلی ۲ میں طبع ہوئی

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ کی نئی اور اہم مطبوعات

کتاب	موضوع	مصنف / مرتب	قیمت
غبارِ کارواں	(سوانح)	بیگم ایس قدوائی، مرتبہ: پروفیسر انور صدیقی	۲۷/-
شعر چیزے دیگر است	(ادبی)	عتیق حنفی	۲۷/-
خطباتِ حیدرین	(خطبات)	محمد تقی امینی	۲۱/-
بچوں کا آرٹ	(آرٹ)	عبید الحق	۲۷/-
ادبی سماجیات	(ادبی)	ڈاکٹر محمد حسن	۲۱/-
الفاظ کا مزاج	(ادبی)	غلام ربانی مرحوم	۲۱/-
کلیاتِ عرش ملسیانی	(کلیات)	مرتبہ: مالک رام	۷۵/-
کہانی کے پانچ رنگ	(ادبی)	شمیم حنفی	۲۴/-
تعلیم: نظریہ اور عمل	(تعلیم)	ڈاکٹر محمد اکرام خاں	۳۶/-
علامتوں کا زوال	(ادبی)	انتظار حسین	۳۶/-
شعر و ادب	(انتخاب نثر و نظم)	مرتبہ: ادارہ	۱۸/-
برکت ایک چھینک کی	(مزاحیہ مضامین)	وجاہت علی سندیلوی	۱۵/-
عالم پناہ	(ناول)	زبیدہ منظور الامین	۳۰/-
اداس موڑ	(ڈرامے)	ابراہیم یوسف	۱۲/-
پہلو بہ پہلو	(افسانے)	شہاب عظیم آبادی	۱۲/-
نیلی ساری	(افسانے)	خواجہ احمد عباس	۱۲/-
مکتی بودھ	(افسانے)	راجندر سنگھ بیدی	۲۵/۵۰
حضرت جنید بغدادیؒ	(تصوف)	ضیاء الحسن فاروقی	۳۵/-
تقریر و تعبیر	(تقاریر)	محمد ہدایت اللہ	۱۵/-
فراق: شخص و شاعر	(ادبی)	مرتبہ: شمیم حنفی	۳۵/-
معاصر ادب کے پیش رو	(تنقیدی)	ڈاکٹر محمد حسن	۳۰/-
ذکرِ خیر	(خاکے)	یوسف ناظم	۱۸/-
نشریات آل انڈیا ریڈیو	(معلومات)	ڈاکٹر اخلاق اثر	۱۰/-
دیوارِ قہقہہ	(شعری مجموعہ)	محمد یوسف پاپا	۱۵/-
کہاوت اور کہانی	(کہاوت)	سیفی پریمی	۶/-
ہمارے محاورے	(محاورے)	سیفی پریمی	۷/۵۰
لمحوں میں بکھری زندگی	(ناول)	کشمیری لال ذاکر	۱۸/-
مہکتی بہاریں	(ناول)	کوثر چاند پوری	۱۸/۵۰
مثنوی بحر المحبت	(مثنوی) مصحفی	مرتبہ: عبدالماجد دریابادی	۵/-

لبرٹی آرٹ پریس (پروپرائٹرز: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ) پٹودی ہاؤس، دریا گنج، نئی دہلی ۲ میں طبع ہوئی